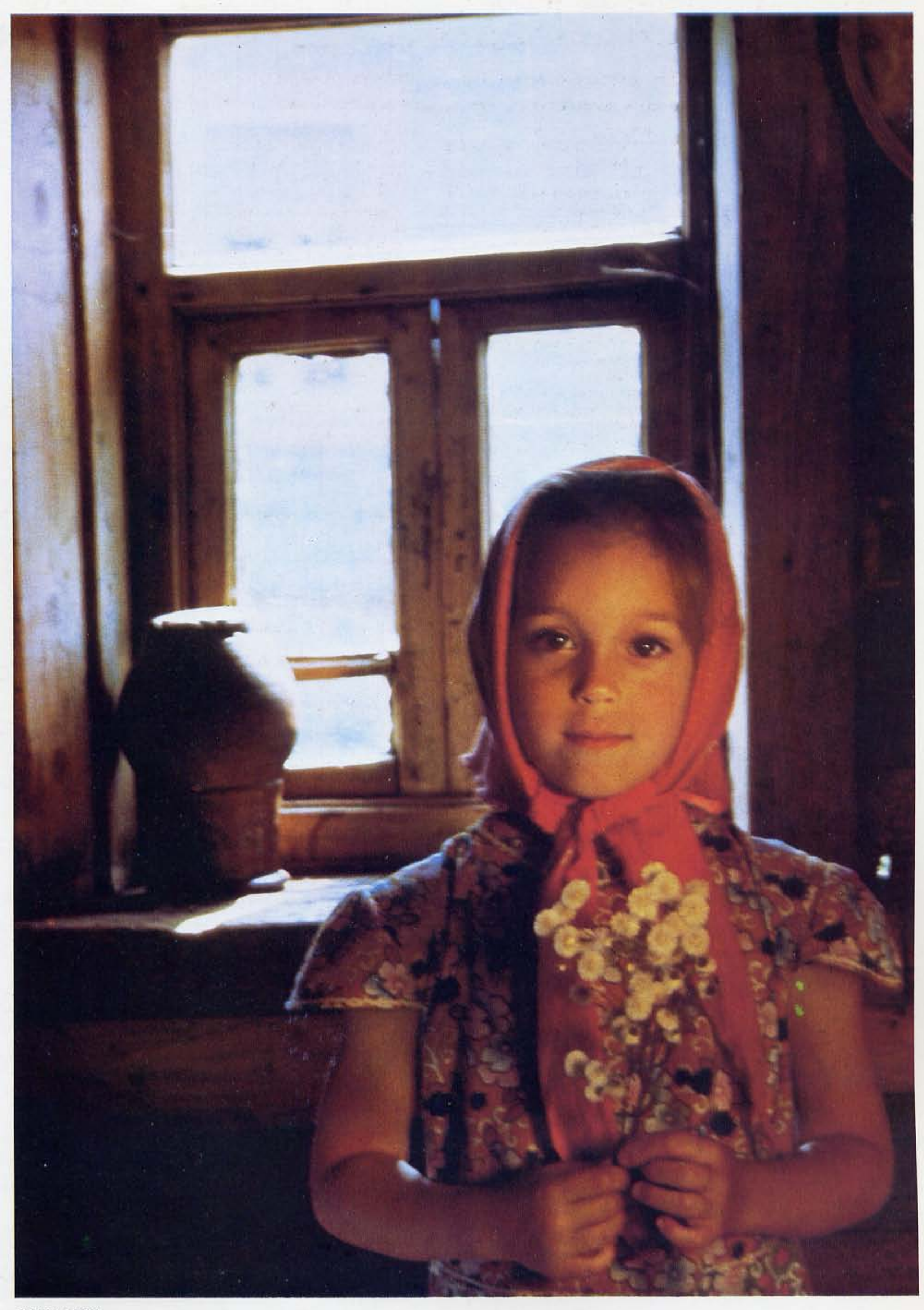
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 90 2

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ИРИНА СТИН,
АНАТОЛИЙ ФИРСОВ
(МОСКВА)
КРЕСТЬЯНОЧКА



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ФЕВРАЛЬ 1990

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16
Телекс
411421 PERO SU
Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 10272
сдано в набор 20.11.89
подп. в печать 27.12.89
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2333
тираж 230 000
цена 70 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 при Государственном комитете СССР по печати.
129301, Москва, проспект Мира, 105

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

НА ОБЛОЖКЕ:

ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ
(МОСКВА)
ИЗ СЕРИИ «ЗАМКНУТЫЕ ПРОСТРАНСТВА С ВЫХОДОМ ЧЕРЕЗ СВЕТ». 1984 г.

ИЗ СЕРИИ «СУПРЕМАТИЧЕСКИЕ ИГРЫ». 1968 г.

Важнейшая из проблем



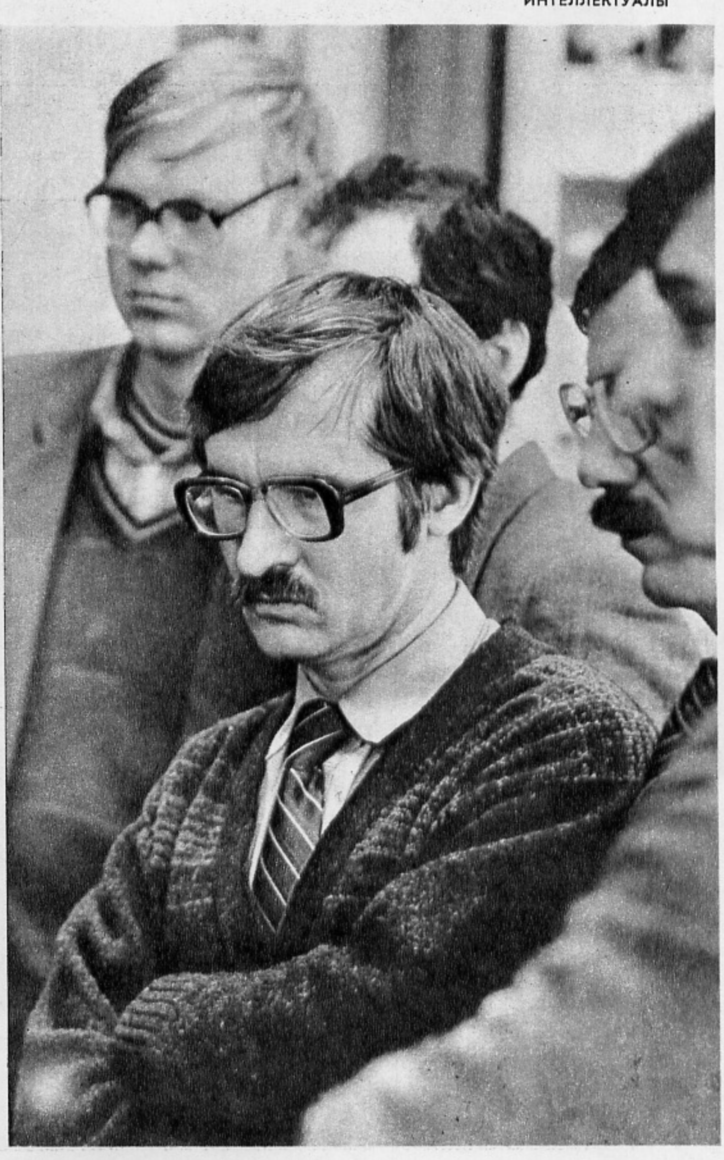
ЮРИЙ ИНЯКИН
ЧТО МОЖЕТ ХОЗРАСЧЕТ
(ИЗ СЕРИИ)

Как ни пытайся сформулировать важнейшую из проблем сегодняшнего бытия фотожурналистики, а формула все выходит одна — «Перестройка и фотожурналистика». Или — «Фотожурналистика и перестройка». Кажется, куда как просто, но это — о чем? О том, как отражает сегодняшняя фотожурналистика процесс перестройки? Или о том, как в процессе перестройки перестраивается сама фотожурналистика? И то выходит верно, и другое правильно. А может быть, как раз и хорошо, что сложность перестроечных процессов оказывается несводимой к однозначности привычных формулировок?

Если перебрать в памяти наиболее интересные работы наших фотожурналистов, по времени совпадающие с началом перестройки, можно отметить несколько тенденций, несколько основных линий, по которым шло (и продолжает во многом идти) развитие основных жанров фотожурналистики — фоторепортажа, фотоочерка, серий и циклов фотографий.

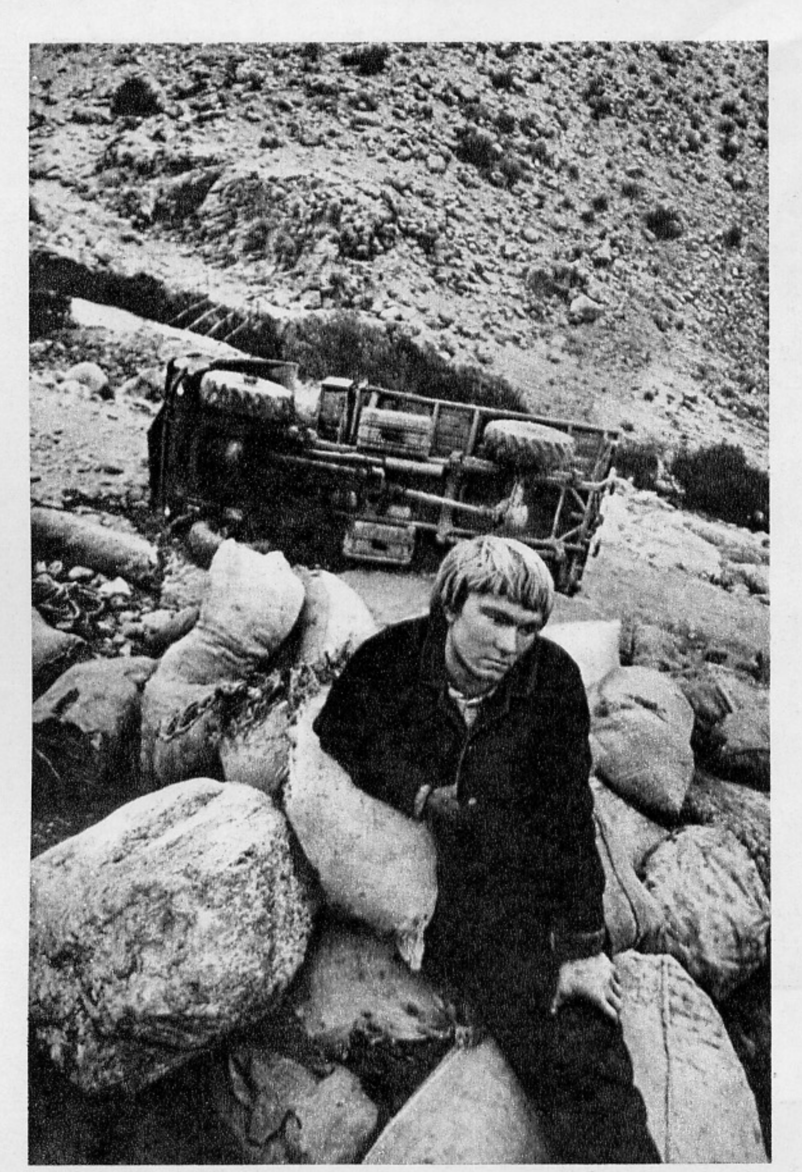
Первая из этих тенденций, буквально захлестнувшая и ведущих мастеров, и, может быть, даже в большей степени молодых фоторепортеров,— показ негативных явлений в жизни нашего общества, существовавших, разумеется, и раньше, но по цензурным соображениям бывших «закрытой зоной» как для пишущих, так и для снимающих журналистов. Как только «табу» оказалось снятым, страницы печатных изданий немедленно оказались заполнены фоторепортажами о наркоманах, проститутках, рэкетирах, бомжах и прочая, и прочая. Несколько работ советских фоторепортеров, посвященных показу мест заключения, получили премии на престижных международных выставках. Эта тенденция на сегодняшний день все еще сохраняет привлекательность в глазах многих фоторепортеров, хотя зрителю уже порядком поднадоела, тем более, что с точки зрения чисто зрелищной потенциал здесь оказался исчерпанным в течение примерно двух-трех лет, и работы даже опытных мастеров в этой тематике смотрятся в последнее время как нечто вторичное. И хотя споры о соотношении на страницах периодических изданий «темного» и «светлого», «негатива» и «позитива» приобретают все более острый, если не сказать ожесточенный характер, реальность, как нам представляется, с течением времени начинает работать на сторонников сбалансированного подхода к решению этой проблемы: интерес к тому, что в профессиональной журналистской среде именуется «чернухой», у читателя газет и журналов постепенно падает. Ничего не поделаешь — приелось...

ВЛАДИМИР ВИТЧЕНКО
АЛЕКСАНДР СЕНЦОВ
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЫ



СЕРГЕЙ ВЕТРОВ
НА КАСПИИ

ВАСИЛИЙ КОРНЕЕВ
ПАРТСОБРАНИЕ



ВИКТОР ДРАЧЕВ
ОПОЛЗЕНЬ В КИРГИЗИИ

Это что касается тематики.
Что же касается чисто фотографической стороны дела, вернее сказать, одной из ее сторон, то набрала и сохраняет силу тенденция показа крупным планом главного действующего лица перестройки — нашего современника, прошедшего за последние десятилетия полный драматизма путь от «винтика» в гигантской машине административно-командной системы до деятельного участника сложного по своей сути процесса перемен в нашем обществе.
Крупный план как чисто художественное средство на сегодняшний день — главное оружие фоторепортера. Путь к нему был труден и долог и, если оперировать устоявшимися кинематографическими терминами, лежал через «массовку», производившую внушительное впечатление, но вполне однако же безликую, через «групповку», в которой уже начали просматриваться отдельные индивидуальности, «фигуру имеющие», к среднему, а затем и крупному плану — к лицу человека.
И тут самое время сказать, что и лицо-то само по себе у героя сегодняшнего фотоочерка и фоторепортажа изменилось, оно изменилось, потому что сам человек изменился, он стал совершенно по-иному реагировать на присутствие фоторепортера, на то, что объектив постоянно направлен на него. Изменился не тем, что стал позировать, а тем, что стал более (пока еще, к сожалению, не совсем) естественен в своем поведении, в проявлении эмоций, что должно было стать и стало следствием постепенного обретения внутренней свободы. За примерами не нужно далеко ходить — они в работах Василия Корнеева, Игоря Зотина, Юрия Инякина, которые мы публикуем в этом номере «СФ». Конечно, дело вкуса, но, на мой взгляд, рядом с этими работами очевидно проигрывают даже такие интересные, но, я бы сказал, слишком «самоигральные» кадры, как те, что сняты Рудольфом Кучеровым.
Возможны (и отчасти справедливы) упреки в том, что изображение говорящего и к тому же яростно жестикулирующего человека стало уже как бы общим местом в фотожурналистике. Но недостатки, как известно, суть продолжение достоинств, и в этом смысле сегодняшняя фотожурналистика точна в передаче того, что с нами всеми происходит: наболело, надо выговориться, надо прояснить позиции спорящих, дискутирующих сторон, ибо без этого невозможно дальнейшее движение. Хотим мы этого или нет, первый этап перестройки, вопреки нашим ожиданиям затянувшийся, отдал предпочтение слову перед делом, но, хотелось бы надеяться, слову, которое в большей степени само уже есть дело.
Всмотримся внимательно в лица тех, кто активно действует сегодня на разных участках перестройки. Что в них, в этих лицах? Разное. Беспокойство и недоумение. Размышление и гнев. Разочарование и радость. Одного почти не видно — равнодушия. Это радует. Очень похоже на то, что «молчаливое большинство» постепенно перестает быть молчаливым, обретает голос, выпрямляется. Что ж, послушаем его. Послушаем, даже понимая, что понятие «большинство» слишком абстрактно, чтобы были услышаны в этом гуле отдельные голоса. Впрочем, он для того и существует — крупный план, чтобы отдельный голос был услышан, в особенности, если говорит он что-то очень важное. Что? Может быть, то, что сказал некогда один из героев старой пьесы А. Н. Островского: «Господа! Я получил позволение говорить и потому прошу не перебивать меня!»

ЭДУАРД БЕЛТОВ

ВИКТОР ДРАЧЕВ
АКСАКАЛЫ



ИГОРЬ ЗОТИН
ВЫБОРЫ В ЦЕХЕ

РАМИЛЬ ГАЛИЕВ
СТЫДНО

РУДОЛЬФ КУЧЕРОВ
ГЕОРГИЙ ТОВСТОНОГОВ

ЮРИЙ ФЕКЛИСТОВ
ЦЫГАНКИ

РУДОЛЬФ КУЧЕРОВ
СЛАДКО!

ЮРИЙ ФЕКЛИСТОВ
СЫН ВЕРНУЛСЯ

За нами — Москва

Невозможно сосчитать, сколько кадров снято на улицах и площадях нашей столицы. И сейчас, когда вы читаете эти строки, на Красной площади турист из Японии нажимает спуск своей «Минолты», а на ВДНХ приехавший из Кустаная мучается с заевшим затвором «ФЭДа».
У Игоря Лоскутникова другие маршруты. На его фотографиях — другая Москва. Город переулков, проходных дворов, мокрых крыш, коммунальных квартир. Город непобедимый и одновременно беззащитный. «Спасите старую Москву!» — написано на стене полуразрушенного дома.
К кому обращен этот призыв? К нам.
От кого ее надо спасать? От нас.
С самыми благими намерениями мы вот уже много лет пытаемся превратить Москву в образцовый коммунистический город. Какой-нибудь Кривоколенный переулок никак не вписывался в эту мечту. «На смену переулку уже шагает широкая злая улица и дом высокий, как радиостанция», — ликовал веселый одессит Илья Ильф в начале двадцатых годов.
Что ж, его пророчество сбылось. Много теперь у нас широких злых улиц, по которым шагает злой «человеческий фактор». Вымерли переулки — Кривоколенный, Подсосенские, Сухаревские, Графские... Пока еще теплится душа в Переведенском — там-то и живет член московского фотоклуба «Новатор» Игорь Лоскутников.
Дома с заколоченными окнами терпеливо ждут своей печальной участи. Участь эта уже решена, так же, как их бывших жильцов. Да, за нас решили, что жить мы должны в домах «высоких, как радиостанции», стоять в очередях — самых длинных в мире, за продуктами — самыми плохими в мире. Неужели мы обречены так же, как и московские переулки? Реконструкция Москвы — это, в конечном счете, реконструкция души. А доверяли ее бюрократам с психологией лимитчиков. Такие же люди в издательствах заказывают и выпускают в свет одни цветастые фотоальбомы о Москве, отлакированные и бездушные.
Еще недавно Игорь Лоскутников был бы зачислен в разряд очернителей. Но времена пошли другие. Честная, проникновенная фотография прорвала шелуху фальшивой агитационности. Мы наконец поняли, что фотография — прежде всего свидетельство очевидца.
«Спасите старую Москву!»...
Мы остановили фашистские танки на Ленинградском шоссе в сорок первом. Мы не дали разрушить ее армадам «Юнкерсов» и «Хейнкелей». Теперь надо спасать Москву от отечественных бульдозеров.
На обороте своей фотографии Игорь Лоскутников написал: «Дом на Бакунинской улице начали ломать, но сейчас слом остановлен. Кто писал надпись на стене, я не знаю. Возможно, объединение «Немецкая слобода» (Бауманская улица, 50, работает по понедельникам) или «щербаковцы». Люди, которые могут знать (перечисляются их фамилии и координаты)»...
Мы тоже не знаем авторов надписи на стене.
Но давайте скажем спасибо и тем, кто писал: «Спасите!», и тому, кто фотографировал. Истинному москвичу.



ИЗ СЕРИИ «УХОДЯЩЕЕ И УШЕДШЕЕ»

С. ВЕТРОВ,
редактор отдела художественного оформления еженедельника «Собеседник»

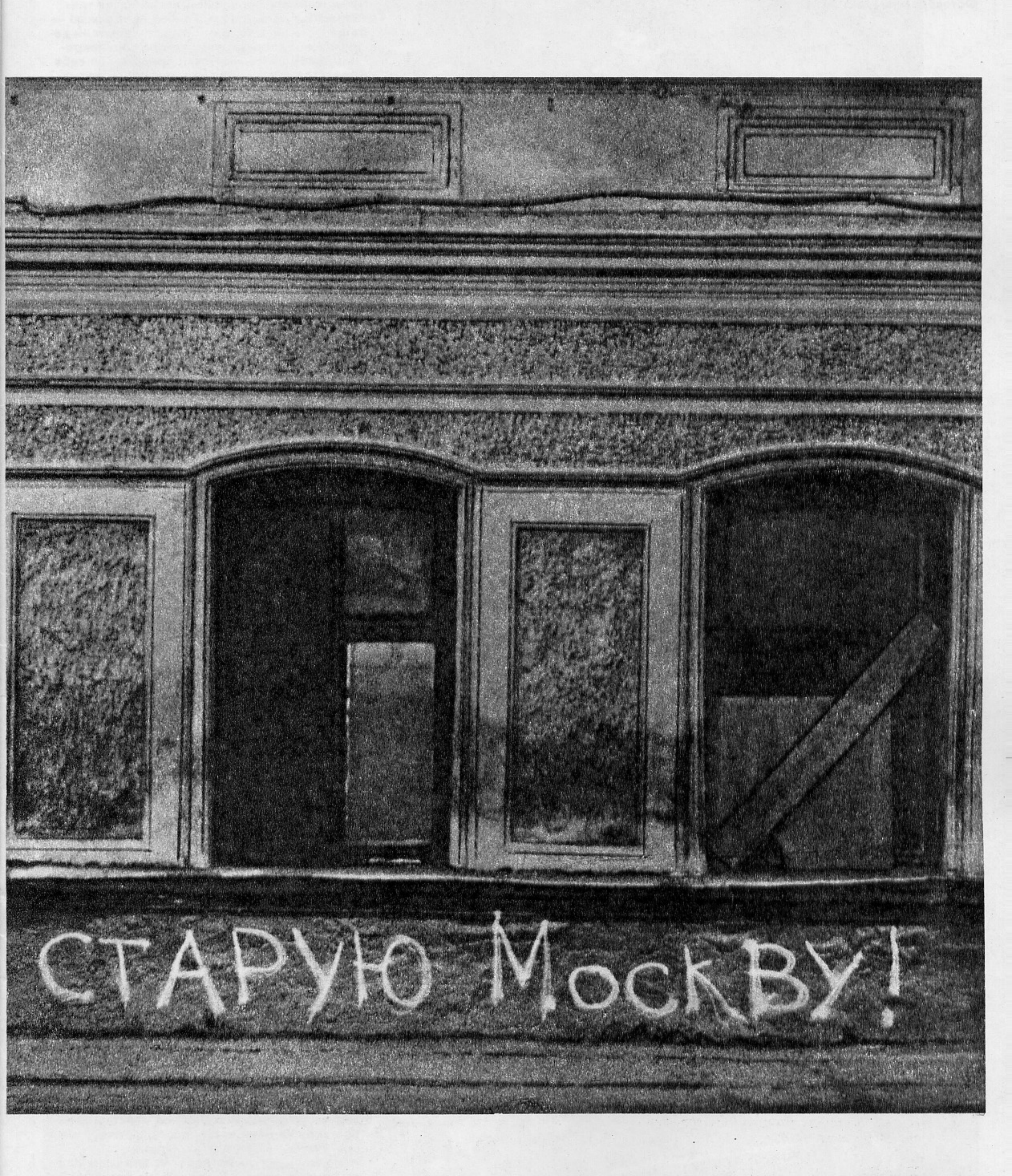


ФОТО **ИГОРЯ ЛОСКУТНИКОВА**

Игорь Костин Целитель

Фотокорреспондент АПН

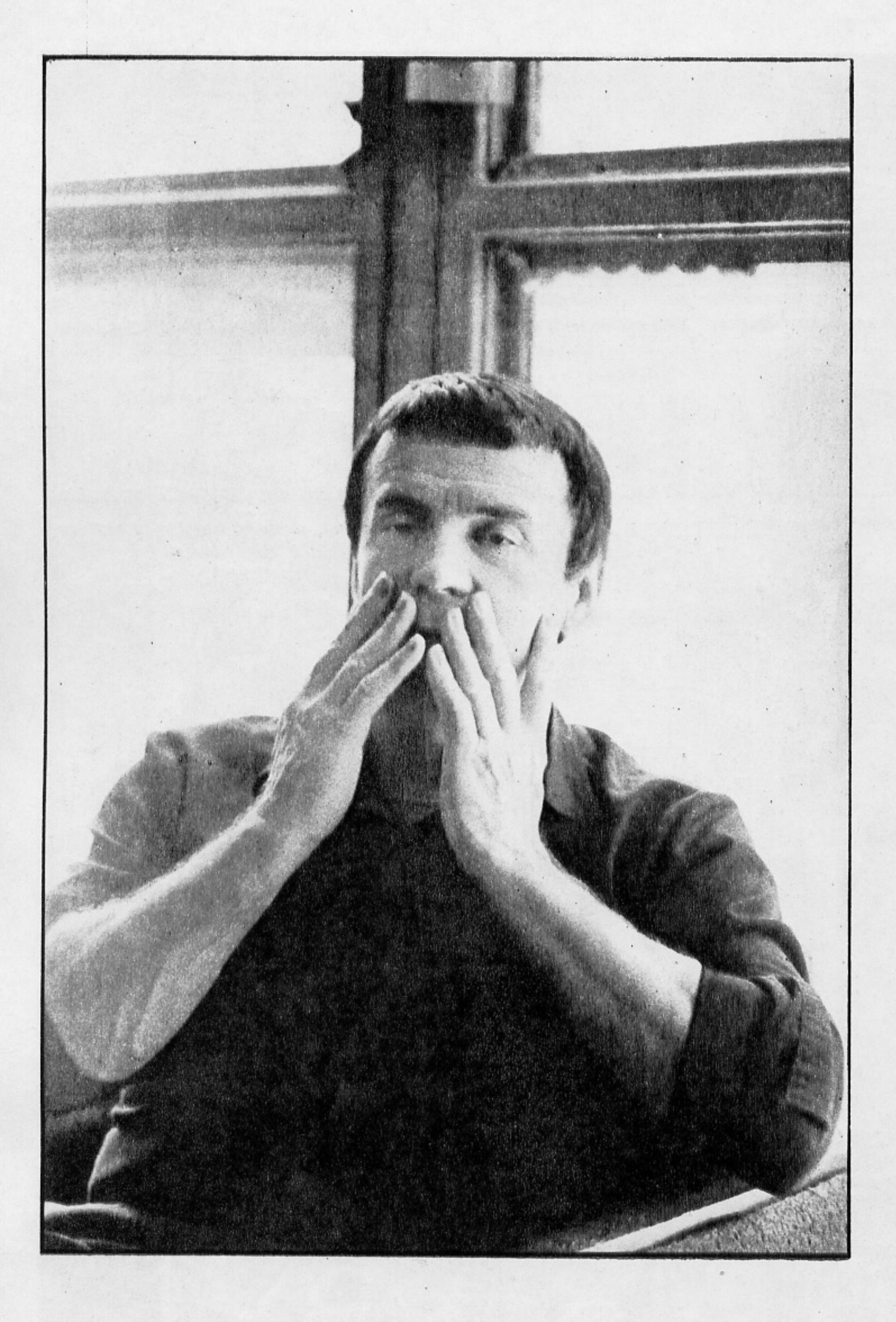


ФОТО ИГОРЯ КОСТИНА

Честно сказать, у меня были достаточно веские причины попасть на сеанс Анатолия Кашпировского не как фоторепортеру, а просто как пациенту: снимал и продолжаю снимать Чернобыль, последствия той страшной катастрофы. То, что продолжаю — еще куда ни шло, а вот то, что снимал,— даром для здоровья, увы, не прошло... Впрочем, как-то автоматически представлял себе предстоящую съемку как некоторое совмещение, нет, не приятного с полезным, а, скажем так, полезного для работы с необходимым для здоровья.
Не получилось. Не вышло, хоть убейся. Впрочем, по порядку.
Разумеется, приезда в Киев человека, чье имя в течение необычайно короткого промежутка времени стало одним из популярных в нашей стране, не просто ждали, как ждут приезда известного певца или музыканта. На него надеялись, и эта надежда, для многих последняя, привела на встречу с Анатолием Кашпировским тысячи людей. Конечно, уже одно это обстоятельство для меня, профессионального фоторепортера, было решающим и диктовало абсолютную мобилизованность и предельную внимательность при съемке. В таких случаях всегда преследует мысль, что вот отвлечешься на какое-то мгновение — и пропустишь тот самый решающий кадр, ради которого, может быть, только и стоило отщелкать несколько катушек пленки.
Не скрою, пока не попал в зал, где священнодействовал (прошу прощения за высокопарность слога, но другого определения тому, что происходило, я не могу подобрать) Анатолий Кашпировский, в душе я как-то не очень верил в действенность его методов исцеления.
То, что я увидел, чему стал свидетелем и что, естественно, постарался зафиксировать с максимальной отдачей,— ошеломило меня. Это я говорю с полной ответственностью. Решительно все, что происходило в зале,— от самого Кашпировского, его лица, его уверенных, точных, выверенных движений, жестов, его голоса, до поведения каждого из сотен (кого — зрителей, пациентов, участников сеанса?), находившихся в помещении, было потенциально интересным как объект съемки.
В общем, я напрочь забыл о своем недуге, потому что начал работать...
И здесь надо сделать одно очень важное отступление.
Если бы я говорил о работе над другим материалом, над другим сюжетом — непременно написал бы: забыв обо всем на свете.
И это была бы правда, потому что так очень часто и происходит. Но здесь — совершенно другой случай: я чувствовал, что сам по себе уже не существую, что иду за ним, за Анатолием Кашпировским, хотя и делаю то, что должен делать. Это удивительное ощущение своеобразного раздвоения личности, которого я прежде никогда не испытывал.
Но самое удивительное заключается в том, что, когда Кашпировский в какой-то момент сказал мне: «Брось камеру и сядь!» (зная о моем нездоровье, он хотел, чтобы я из фоторепортера превратился бы в его пациента) — я не смог этого сделать и продолжал снимать! Конечно, потом, анализируя происходившее, я понял: профессиональное начало оказалось во мне сильнее чисто личного. Но в тот момент я просто физически не мог оторваться от камеры.
Чему же я, в результате, был свидетелем и что снимал? Целителя Анатолия Кашпировского? Тех, кого он исцелял? Атмосферу, в которой это исцеление происходило (если, конечно, можно вообще снять атмосферу как таковую)?
Наверное, ни то, ни другое, ни третье. Наверное, я снимал масштабное действо, которое вершил один человек в присутствии и при участии сотен других людей.
И в общем-то самые дорогие для меня кадры, снятые тогда в зале,— те, на которых изображена человеческая надежда.

Союз фотохудожников СССР создан!

Учредительная конференция нового творческого союза — Союза фотохудожников СССР, состоявшаяся в октябре минувшего года в Москве, явилась итогом большой подготовительной работы, в которой приняли участие широкие слои фотографической общественности страны.

В течение последних лет многочисленные просьбы о создании такого союза поступали в ЦК КПСС, в Министерство культуры СССР, во Всесоюзную фотокомиссию Союза журналистов СССР, в журнал «Советское фото». Ценным вкладом в реализацию этой идеи стало выступление в ее поддержку таких видных деятелей советской культуры, как академик Дмитрий Лихачев, поэт Евгений Евтушенко, писатели Чингиз Айтматов, Виталий Коротич, Генрих Боровик, художник Таир Салахов, кинорежиссер Элем Климов, композитор Микаэл Таривердиев.

Осуществляющийся в нашей стране процесс коренной перестройки общества и всей культурной жизни властно потребовал перестройки и в деле фотоискусства, являющегося неотъемлемой частью отечественной культуры, действенным средством эстетического воспитания, оперативным инструментом массовой визуальной информации. Необходимость объединения сил фотохудожников, всех деятелей фотоискусства диктовалась плачевным состоянием нашей фотографии: отсутствие в стране организации, отвечающей за развитие фотоискусства; отсутствие высшего фотографического образования и научных центров, изучающих историю и теорию фотографии; отсутствие сети специализированных выставочных залов, музеев, издательств; правовая и социальная незащищенность профессиональных фотохудожников; «бесхозность» фотолюбительского движения. Реально взяться за решение этого комплекса сложнейших вопросов можно, только образовав авторитетную всесоюзную организацию — свой творческий союз.

Актуальность создания Союза фотохудожников нашла свое отражение в том, что его соучредителями стали Министерство культуры СССР, творческие союзы писателей, художников, кинематографистов, дизайнеров, Советский фонд культуры, Советский фонд мира, Комиссия СССР по делам ЮНЕСКО, ВДНХ СССР.

Понимая, что Устав будущего союза — это не только декларация творческих принципов, но и документ, регламентирующий всю его практическую деятельность на ближайшие годы, фотографическая общественность страны работала над ним активно и кропотливо. Разработанный Оргкомитетом первоначальный проект был обсужден во всех республиках, скорректирован на консультативной встрече глав республиканских делегаций и затем, после правовой экспертизы, окончательно «отшлифован» на Учредительной конференции.

Устав определил, что действующий на демократических принципах добровольности, самоуправления и гласности, творческий Союз фотохудожников СССР объединяет профессиональных фотографов, работающих в области документального фотоискусства, фотохудожников-любителей, достигших высокого творческого уровня, историков, теоретиков, критиков фотоискусства, специалистов по подготовке фотоизданий и фотовыставок, деятелей фотографической науки и техники, внесших большой вклад в развитие фотоискусства.

Приоритетными направлениями в деятельности Союза признаны: всемерное развитие фотоискусства и национальных фотографических школ; создание условий для плодотворной работы фотографов, роста их профессионального мастерства; защита творческих и социальных прав фотохудожников; организация экономической деятельности, направленной на создание материальной базы Союза.

Демократизация, экономические и политические преобразования структуры нашего общества, естественно, внесли и новые черты в организационное построение Союза фотохудожников СССР, отличающие его от ранее созданных творческих союзов. Важнейшая из них — принцип полного суверенитета и экономической независимости республиканских союзов и приравненных к ним региональных организаций. Такой суверенитет подразумевает и новую функцию всесоюзной организации, являющейся по отношению к республикам не административно-директивным органом, а координационно-консультативным центром. Экономическая же независимость полностью исключает какую-либо «откачку» средств (от членских взносов до доходов от производственной деятельности) из регионов в центр и утверждает новый акционерный принцип деловой кооперации.

Еще один важный момент организационного построения Союза фотохудожников СССР — соблюдение принципа равноправия. Он проявляется и в том, что каждый республиканский союз и приравненную к нему организацию представляет на съездах равное число делегатов, и в том, что в руководящий орган — правление Союза фотохудожников СССР — все они делегируют равное число представителей. Это гарантирует защиту интересов фотографов всех регионов (как из признанных фотографических центров, так и из «глубинки») при разработке стратегических общесоюзных мероприятий, направленных на развитие отечественного фотоискусства.

Своевременность создания Союза фотохудожников СССР подтвердили достигнутые уже на подготовительном этапе консолидация фотографических сил страны, рост творческой и деловой активности фотохудожников: при поддержке местных партийных, советских и общественных организаций были созданы Союзы фотохудожников Литвы, Эстонии, Латвии, Туркмении, Киргизии, Узбекистана, Казахстана, Таджикистана, Москвы, Украины, в остальных республиках сформированы оргкомитеты по созданию таких союзов.

На Учредительную конференцию прибыло 318 делегатов из 14 союзных республик, Москвы и Ленинграда, гостевая делегация Союза фотохудожников Литвы. В ходе двухдневной работы конференция единогласно одобрила создание Союза фотохудожников СССР, утвердила его Устав и состав правления, в который вошли 52 деятеля советского фотоискусства. Председателем правления Союза делегаты избрали главного редактора журнала «Советское фото» Ольгу Суслову, секретарями правления — фотохудожника Вадима Крохина, фотокритика Николая Парлашкевича, историка и теоретика фотографии Валерия Стигнеева, председателем Ревизионной комиссии — фотохудожника Рамиля Кильмаматова.

Помимо организационных и творческих вопросов участники конференции обсудили и долгосрочную экономическую программу Союза. Фотография — искусство техническое. И сегодня выйти на современный творческий уровень без современной фотографической техники невозможно. Для того, чтобы равенство творческих возможностей не осталось лишь красивым лозунгом на знамени Союза, необходимо влить в отсталые ныне фотографические регионы новую технологию, обеспечить фотографам доступ к профессиональной аппаратуре и фотоматериалам. Значит, надо создать мощную экономическую базу, заработать валютные средства. Поэтому Оргкомитетом еще до организации Союза прорабатывались проекты совместных предприятий с советскими и зарубежными организациями и фирмами.

Первый пленум правления Союза фотохудожников СССР учредил А/О «Фотофонд СССР», который должен стать экономической и финансовой базой нового творческого союза.

В своей резолюции Учредительная конференция выразила убеждение, что фотохудожники нашего многонационального государства, объединенные в свой творческий союз, внесут заметный вклад в развитие отечественного фотоискусства.

Теоретические труды Марковского

Научный совет по комплексной проблеме «Кибернетика» Академии наук СССР выпустил четыре брошюры по семиотике фотографии. Все они принадлежат перу Я. Марковского. Общий объем изданий — десять авторских листов. Вот их названия: «Язык фотографии как семиотическая проблема», «Законы языка фотографии», «Уровень языка фотографии», «Этапы коммуникативной деятельности в фотоязыке».

К сожалению, семиотический труд молодого, много обещавшего фотоисследователя оказался для него итоговым, посмертным.

Жизнь Ярослава Эдуардовича Марковского (1960—1985) трагически оборвалась по нелепой случайности в двадцать четыре с половиной года. Внешне она небогата событиями. Вырос в подмосковном городе Химки. С двенадцати лет увлекся фотографией. Восьмиклассником стал внештатным фотокорреспондентом местной газеты «Вперед». В 1977—1983 годах учился в МГУ на факультете журналистики, где его преподавателями были специалисты в области фотографии: Е. Иофис, И. Бальтерманц, Г. Чудаков, социолог И. Фомичева, семиопсихолог Т. Дридзе, лингвист и семиотик А. Волков. После окончания университета Я. Марковский работал методистом и педагогом на фотокинофакультете Заочного народного университета искусств (ЗНУИ).

Научное наследие Я. Марковского насчитывает более двадцати рукописей статей и монографию «Фотография как знаковая система».

Прижизненными публикациями были лишь статья «Средства выразительности» (Советское фото», 1984, № 7) и библиографический список литературы по фотокомпозиции («Программа курса фотокомпозиции». Изд-во ЗНУИ, 1985). После кончины автора, в 1986 году вышел сборник факультета журналистики МГУ «Социологические исследования эффективности журналистики», в котором помещена статья И. Фомичевой и Я. Марковского «Опыт качественно-количественного анализа газетной фотографии». В 1986—1987 годах рукописи завершенных работ Я. Марковского в большинстве своем были депонированы факультетом журналистики МГУ в ВИНИТИ; их ксерокопии находятся также в фондах ИНИОН АН СССР. Наиболее полный библиографический список работ Я. Марковского дан в научно-биографической статье о нем, помещенной в сборнике докладов научно-практической конференции, прошедшей на факультете журналистики КГУ в апреле 1989 года (см.: Г. Почепцов, Б. Черняков. «Фототеоретическое наследие Я. Марковского. Фотография в прессе: проблемы истории, теории и фотожурналистского мастерства». — Киев, 1989).

С выходом в АН СССР четырех брошюр, подготовленных на основе наиболее крупной работы Я. Марковского «Фотография как знаковая система», его наследие становится еще более доступным для использования специалистами.

На материалах, отразивших развитие семиотики в отечественной и зарубежной литературе (по состоянию на 1982—1983 годы), Я. Марковский сформулировал оригинальную теорию фотоязыка. Пафос его исследовательской деятельности был направлен на поиск таких средств анализа фотографии, которые позволили бы применять формализованные методы исследования фотоискусства и фотожурналистики. Начинающий ученый активно включился в изучение фотопубликаций прессы, проводившееся на его родном факультете в МГУ. Он задумывался над возможностями использования современной электронной техники для исследования стиля и других особенностей творческого процесса в фотографии. Фактически он приступал уже к составлению словаря фотоязыка.

Широкое внедрение новых информационных технологий с высокой степенью автоматизации переработки не только вербальной, но и визуальной информации, перед которыми мы находимся и в предчувствии которых развивал свои плодотворные идеи Я. Марковский, сделает открытое им направление исследования языка фотографии еще более актуальным. Эстафета научного поиска продолжается. Верится, что научному наследию Я. Марковского суждена долгая жизнь.

Б. ЧЕРНЯКОВ,
кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики советской печати факультета журналистики КГУ

«Ассофото-90»

Шосткинское производственное объединение «Свема» имени 50-летия СССР, Казанское производственное объединение «Тасма» имени Куйбышева, фотохимический комбинат «Фильмфабрик Вольфен» совместно с редакциями журналов «Советское фото» и «Фотография» (ГДР) объявляют международный конкурс «Ассофото-90».

Организаторы фотоконкурса обращаются к фотолюбителям СССР и ГДР с приглашением принять участие в нем по следующим тематическим группам:

1. Наша жизнь — наши люди.
2. Спорт.
3. Природа и окружающая среда.
4. Мир красок.
5. Свободная тема для детей и юношества (до 18 лет).

По тематическим группам 1—3 авторами может быть представлено до 10 черно-белых и цветных фотографий форматом не более 40 см по длинной стороне и не менее 24 см — по короткой; по группе 4 — цветные диапозитивы в рамках форматом 24×36 мм и 6×6 см; по группе 5 — снимки форматом 18×24 см.

На обороте каждого отпечатка необходимо указать фамилию, имя, отчество, возраст, профессию, адрес автора, тематическую группу, название снимка, тип и марку использованного материала.

На рамке диапозитива должны быть четко указаны фамилия и адрес автора. Все остальные данные перечисляются на отдельном листе, приложенном к слайдам.

Работы фотолюбителей из СССР высылаются до 1 декабря 1990 года (по почтовому штемпелю) в адрес одного из предприятий:
245100, Шостка Сумской области, Шосткинское производственное объединение «Свема»;
420035, Казань, ул. Восстания, 100, Казанское производственное объединение «Тасма».

За лучшие работы по каждой тематической группе организаторы конкурса установили премии:
одна первая — 300 рублей;
две вторые — по 200 рублей;
три третьи — по 100 рублей;
четыре четвертые — по 50 рублей;
десять премий юным фотографам — по 50 рублей.

Лучшая работа по группе награждается кубком «Ассофото».

Премированные фотографии остаются у организаторов конкурса и будут использованы в целях рекламы конкурса с учетом авторского права, но без выплаты гонорара.

Все непремированные работы будут возвращены до 30 июля 1991 года.

«Джаз-фото-90»

На приглашение участвовать в первом всесоюзном конкурсе художественной фотографии «Джаз-фото» откликнулись 55 фотографов из Советского Союза и Польши. Организаторы конкурса — Рижский джаз-центр, фотоклуб «6×9» и ДК «Октобрис» — из 375 присланных фотографий отобрали для итоговой выставки 60 работ 25 авторов.

Главный приз — приглашение на фестиваль европейского джаза «Ритмы лета-89» — получил Е. Раскопов из Ленинграда.

Организаторы выставки-конкурса «Джаз-фото» благодарят тех, кто прислал работы, и приглашают всех желающих принять участие в следующем «Джаз-фото-90».

Каждым автором может быть представлено до 10 черно-белых или цветных фотографий форматом не более 30×40 см. На обороте снимков следует указать дату и место съемки, название, фамилию, имя, отчество и адрес автора. Работы принимаются до 15 мая 1990 года.

Победитель конкурса приглашается на международный джазовый фестиваль «Ритмы лета-90», который состоится в июне в Риге. На фестивале будет проводиться итоговая выставка лучших конкурсных работ.

Возврат фотографий — до 1 декабря 1990 года. Снимки следует направлять по адресу: 226098, Рига, а/я 326, Рижский джаз-центр, на конкурс «Джаз-фото-90».

Игорь Зотин «Малая Родина» — боль моя, моя надежда

Фотокорреспондент ТАСС

Я решил сделать цикл «Малая Родина» — о том, как пустеют, а то и вовсе исчезают с географических карт русские деревни, о том, как постепенно распространяется вширь и вглубь процесс деградации — и физической, и духовной — сельского населения России, того, которое некогда составляло костяк, основу ее благосостояния материального и крепости духовной.

Отдыхал я как-то под Москвой. Место ухоженное и для отдыха очень даже приспособленное.

И вдруг — как плетью по глазам — деревня Свитино, которая совсем рядом. Все в ней было именно так, как читано и слышано стократно о гибели русской деревни.

Страшно стало за будущее того, что существует (или уже перестало существовать?) для миллионов моих соотечественников как «малая Родина», то есть единственное на Земле место, где человек родился и вырос, а правильнее сказать,— место, где Земля его родила и вырастила.

Снял я это честно — как видел и чувствовал.

Никого и ничего не хочу обличать. Оставлю это имеющему глаза. Я вот чего хочу: чтобы не «иди и смотри!», а «смотри и иди!». Иди — в смысле действуй. Думай или руками что-то делай. Только не сиди, не останься равнодушным.

В общем, от очерка о деревне Свитино потянулась цепочка — и тянется по сегодняшний день: хочется тему решить не с наскока, а глубоко, не просто «обозначить проблему», а сформировать вокруг нее общественное мнение. Хочется заставить читателя сострадать — вот в чем дело.

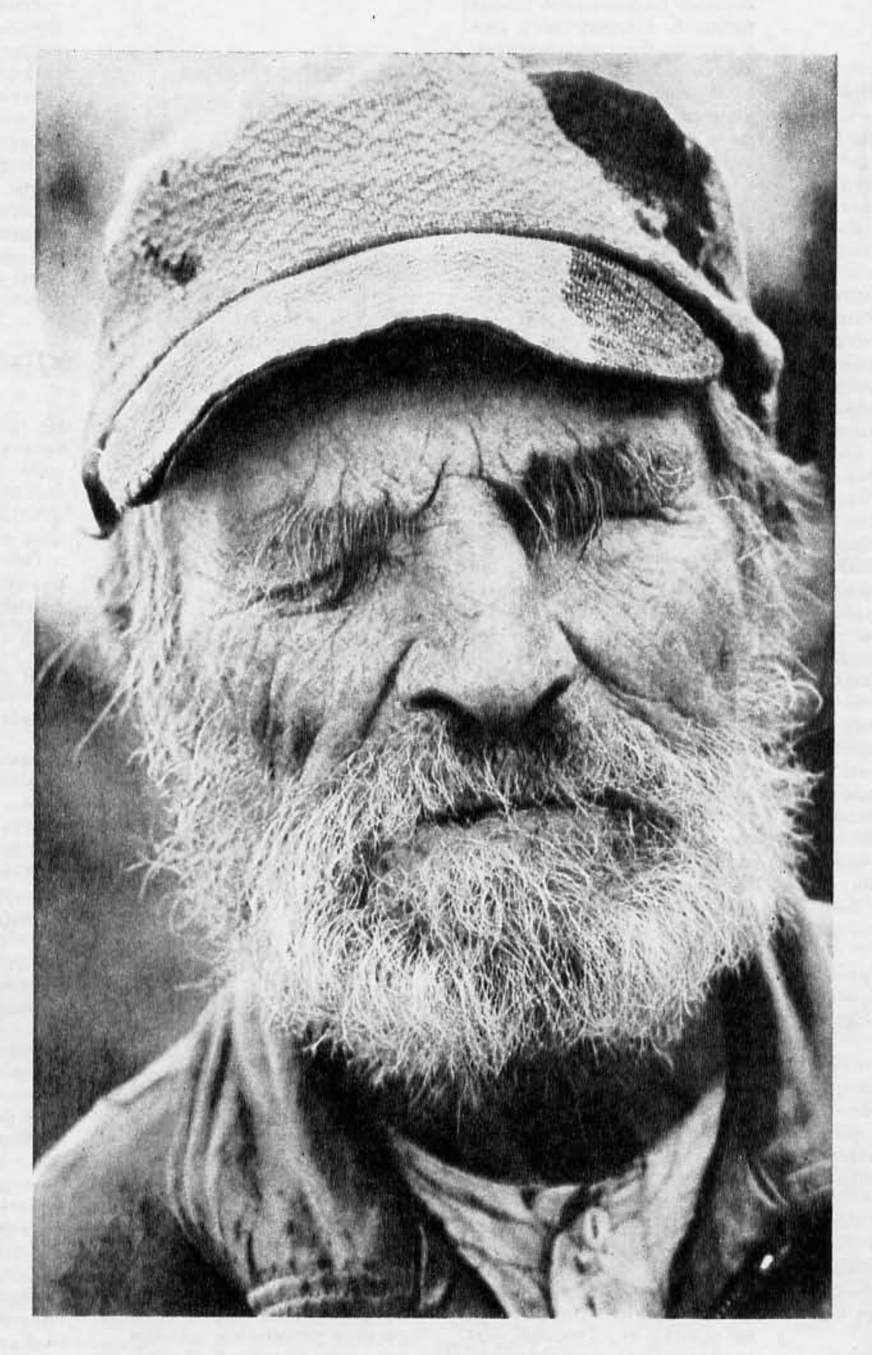
Фотоочерк «Живет такой крестьянин» — очень важная для меня работа. Этот человек, слепой русский крестьянин Василий Филиппович Филиппов — для меня не просто объект сострадания, как всякий нелегкой судьбы человек, но некий символ моей Родины, моего народа, в который я верю и не перестану верить никогда.

Впрочем, о том, как я снимал Василия Филипповича, нужно рассказать немного подробнее.

Во-первых, работу эту мы делали вдвоем с редактором Светланой Харлампиди. Специально обращаю на это внимание потому, что мы вообще очень мало — и совершенно напрасно — говорим и пишем о взаимоотношениях фоторепортера и редактора.

А поговорить здесь, право же, есть о чем. Но чтобы не отвлекаться от главной темы, скажу лишь, что работали мы не просто синхронно (синхронность — это все же что-то механическое), но как бы на одной душевной волне. Отношение к снимаемому у нас было идеально одинаковым. Разговаривая с Василием Филипповичем, Светлана интуитивно нашла такую ноту в общении с ним, которая только и могла создать атмосферу полнейшей доверительности. Отсюда — и естественность поведения нашего героя и, соответственно, возможность для меня работать без нервотрепки, спокойно и уверенно.

Во-вторых, мне хотелось бы объяснить свое собственное психологическое состояние во время съемки. Конечно, с самого начала работы, когда еще камера лежала в кофре, я пережил отношение к тому, как живет один этот человек, потерявший зрение в пятилетнем возрасте. Живет, подчеркиваю, а не существует, все делая сам (единственное, в чем ему помогают соседи — пасти корову). Первый порыв — жалость. Я как-то довольно быстро его пережил и почувствовал в душе совсем другое — гордость за человека, не сломавшегося и не сдавшегося под давлением обстоятельств (господи, да сколько же раз мы, сдавая в очередной раз какие-то жизненные позиции, ссылаемся на эти самые обстоятельства?).



И я работал спокойно. Потому что душа успокоилась, обретя равновесие в убеждении: вот она, моя Россия,— как ей ни плохо, а живет, выживет и будет жить; вот он, мой народ, который сам себе и поводырь, и пастырь.

...Я все равно буду снимать заброшенные деревни, разрушенные храмы. Буду снимать, потому что верю: люди сюда придут. И деревни отстроят, и храмы поправят. И будут жить. Верю — и все.



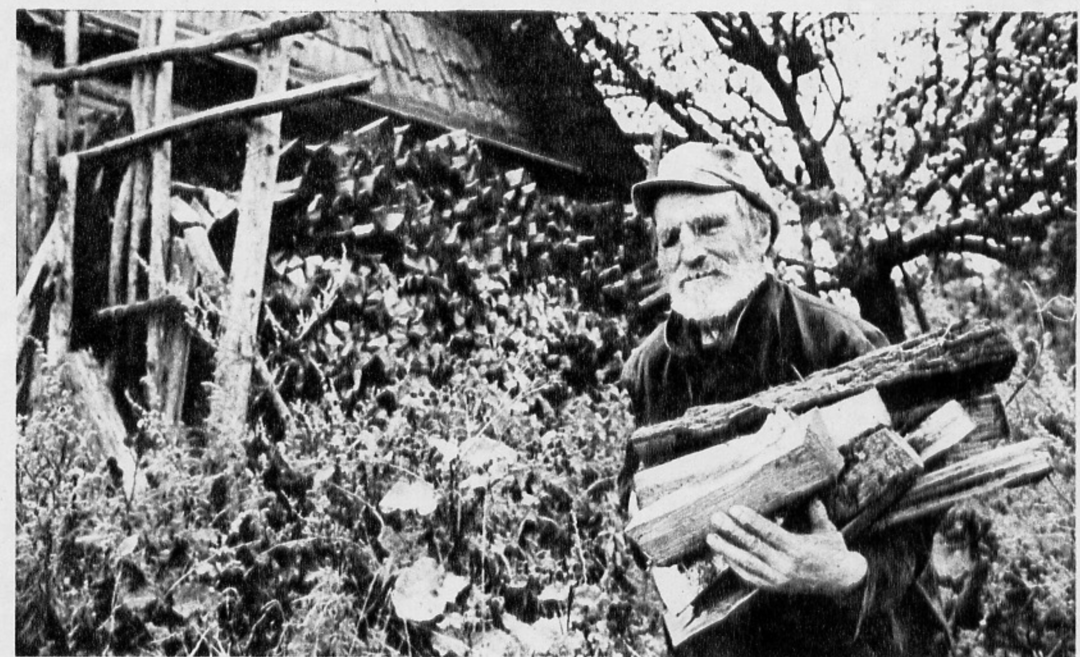




ФОТО ИГОРЯ ЗОТИНА

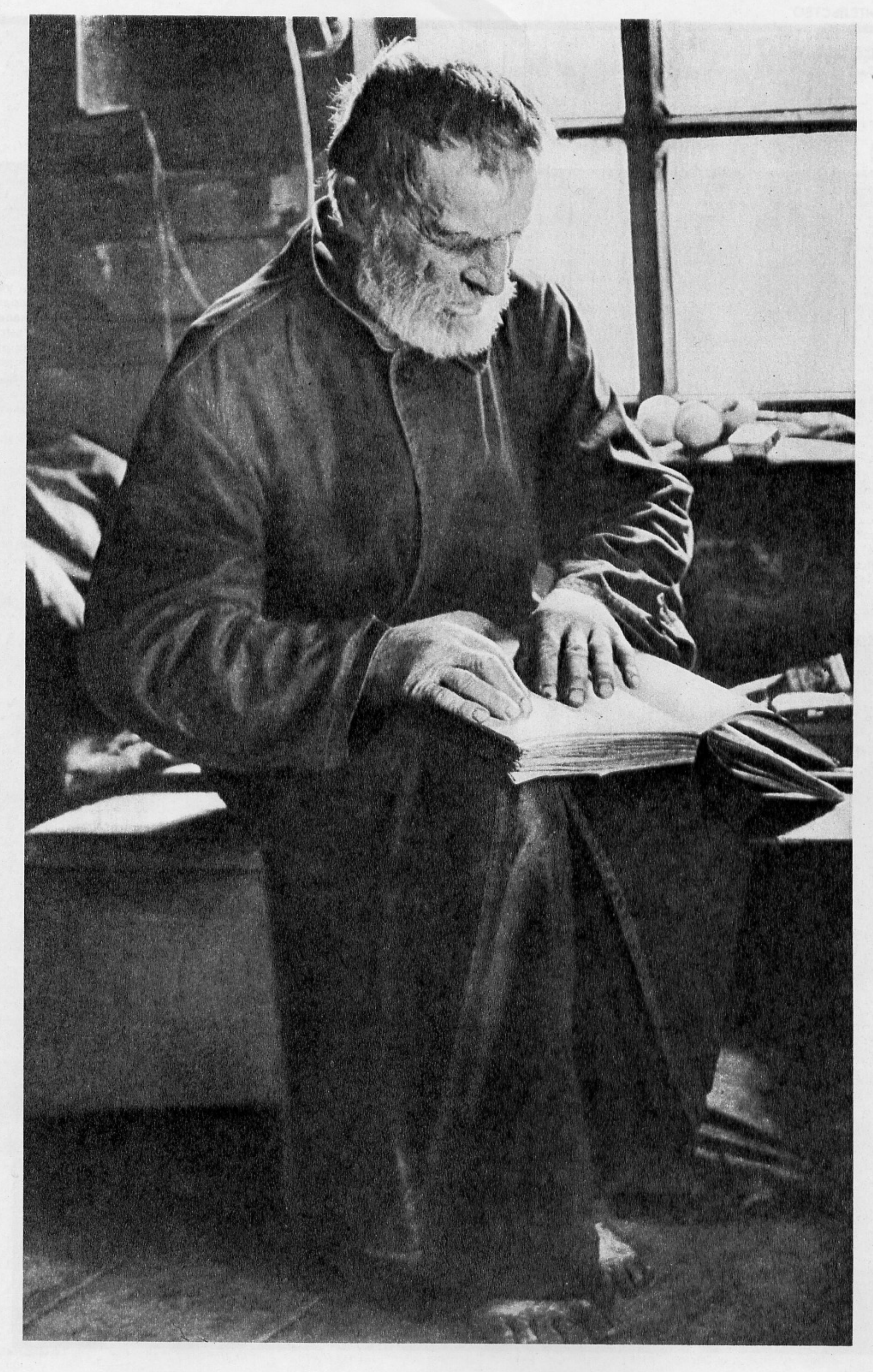


ФОТО **ИГОРЯ ЗОТИНА**

На задворках?

Фотолюбительское движение в Куйбышеве, вероятно, как и в других городах, следует классическим формам эволюционного развития самодеятельного творчества. Этапы интенсивного роста сопровождаются удручающими провалами. Относительно продолжительные интервалы высокого уровня творческой активности, затем мертвые зоны. И если в Москве, Ленинграде хаотические движения отдельных клубов, складываясь, постоянно давали достаточно интересную картину художественной фотографии с проблесками ярких звезд, то у нас были периоды, когда видимая активность падала до реликтового уровня, поддерживаемого затаившимися по углам отдельными фотолюбителями и «окуклившимися» клубами.

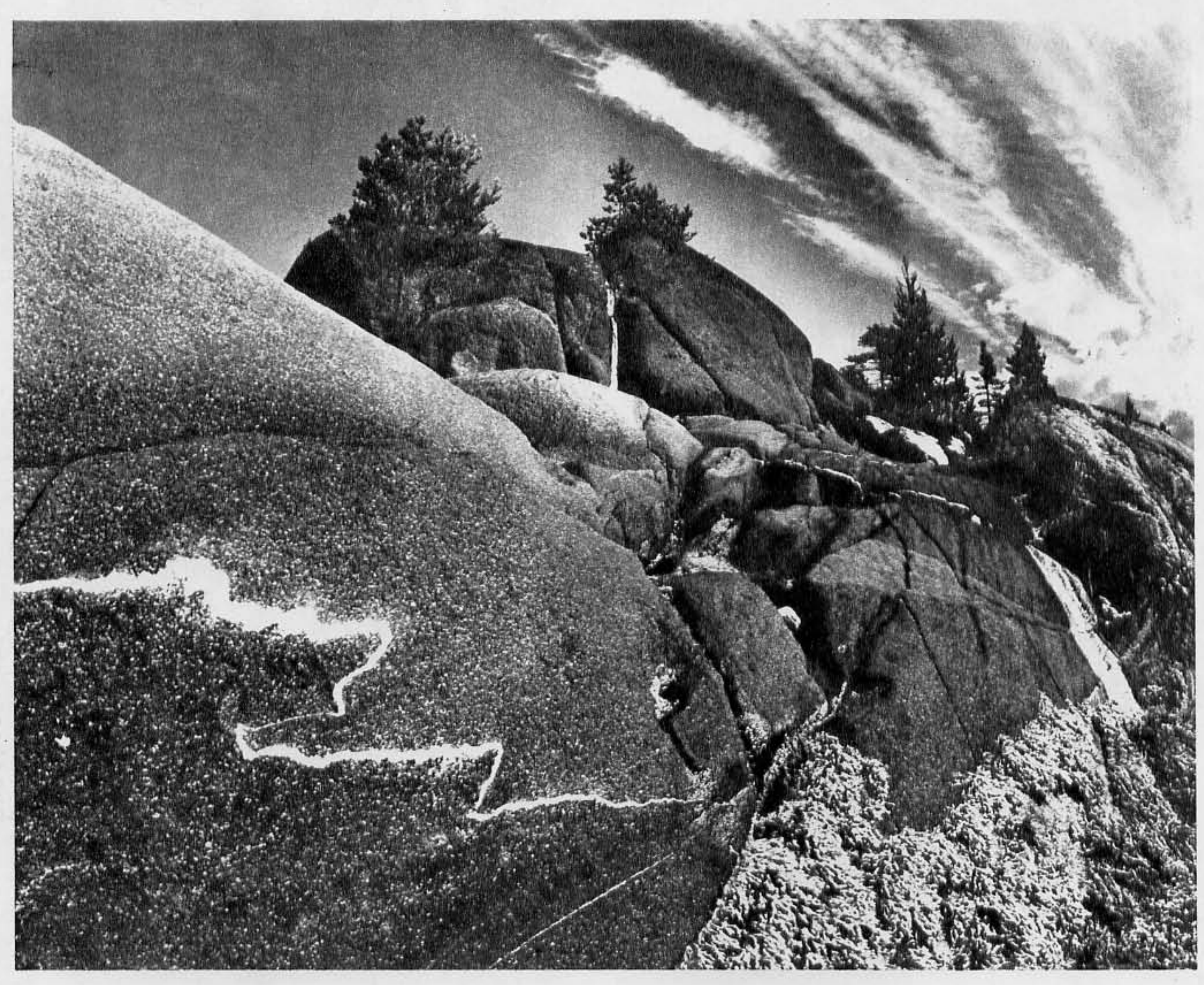
Примерно на таком фоне и развился фотоклуб «Самара». Это произошло как следствие вливания энергии молодых авторов в непрекращающийся процесс творчества фотолюбителей старшего поколения. Формально основание фотоклуба произошло в 1975 году, хотя ядро его функционировало и раньше, собираясь в свободных аудиториях института, на квартирах.

Особенностью коллектива является почти одновременное творческое становление большей части членов клуба, что естественно привело к сходству фотографических приемов, которое нередко определяют как почерк клуба. Большую роль в становлении клуба сыграл его бывший председатель — Сергей Осьмачкин. Это связано с совпадением пика роста его мастерства со стадией становления коллектива. Творческие достижения лидера способствовали активизации клуба в целом и каждого из его членов в отдельности. Именно во времена «правления» Сергея Осьмачкина «Самара» вышла на всесоюзную и международную арену, и город Куйбышев стал заметен на фотографической карте страны.

Однако быстрый бег, да еще в гору, утомляет. Неминуема фаза расслабления, спровоцированная дополнительно временным уходом С. Осьмачкина. Сейчас мы уже не участвуем во всех без разбора выставках-конкурсах и за рубеж корреспонденции поубавилось. Видимо, авторы осознали, что сам процесс творчества приносит не меньшее удовлетворение, чем получение красочных каталогов из-за рубежа.

Из-за немногочисленности клуба (13 человек) и специфики формирования коллектива поле фотографической деятельности имеет достаточно узкие границы. Работы членов клуба характеризуются приоритетом формы. Основные жанры — пейзаж, предметный мир, портрет, фрагменты. Вероятно, отсутствие социальной направленности в фотографиях обусловлено тем, что в клубе объединились люди определенного психологического склада. Это существенно влияет и на нашу активность. Сами мы не проводим сколь-нибудь значительных мероприятий, ограничиваемся участием в выставках, конкурсах, семинарах, организованных другими. И в официальных выставках участвуем без особого энтузиазма: как правило, тематика наших работ оставляет их на задворках экспозиционной площади. Происходящие в обществе социальные перемены, к сожалению, не отражаются на нашем статусе. Но полное отсутствие материальной помощи со стороны общественных организаций, как ни странно, совершенно не влияет на творческую активность. На борьбу с кем-то, за какие-то блага жалко тратить силы. Мы довольны тем, что членам клуба дается возможность встречаться каждый четверг в обшарпанном подвале странного сооружения, расположенного в глубине двора, заросшего бурьяном.

В. ПРИВАЛОВ,
член правления фотоклуба «Самара»

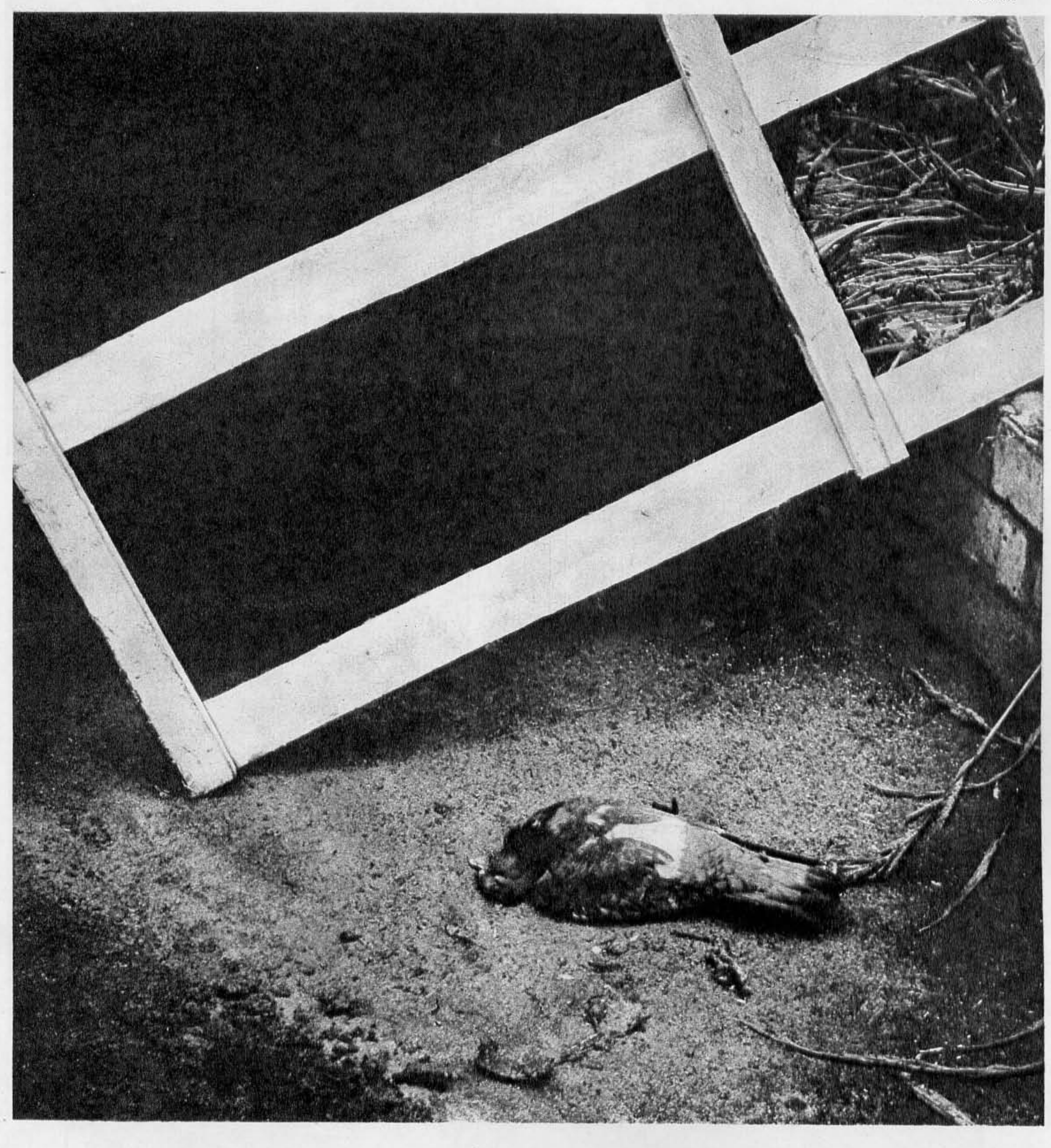


Е. КОВКОВ
ПОЛДЕНЬ



◀ **Г. КИКИН**
СЕВЕРНЫЙ ЛАНДШАФТ

В. АЛАТЫРЕВ
ПЕЧАЛЬ



В. ЕГОРОВ
ТЕНИ

В. ЕГОРОВ
В ГРИМЕРНОЙ

Ю. ПЕНЗИН
НЕНАСТЬЕ



В. АФАНАСЬЕВ
ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ЛЕТА

В. АФАНАСЬЕВ
АНДАНТЕ

Франциско Инфантэ **Моя концепция артефакта**

Современный мир техничен. Техника представляется мне неким новым пространством, возникшим на пути эволюции человечества, которое ему предстоит пройти. Начиная с 1962 года я осваивал некоторые формы в искусстве, где технический пафос был явным, это — геометрическое искусство, кинетическое искусство, художественная область футурологических проектов и, наконец, с 1976 года форма, которую называю «Артефакты». Эта последняя определяется интересом к художественному синтезу, увиденному мною благодаря сконструированному игровому взаимодействию между искусственным объектом и природой.

Пытаясь разобраться в ощущении Тайны, владевшей моим сознанием многие годы, я как-то внезапно открыл для себя неизъяснимую глубину слова «артефакт». И до этого открытия я, конечно, произносил это слово наряду со множеством других, но каждый раз, видимо, не сливаясь с бесконечностью его смысла. Когда же слово открылось — оно стало моим, наполнилось смыслом, который созрел в моих представлениях. Тогда я постарался рационально истолковать этот новоявленный для меня смысл и увидел, что слово «артефакт» может иметь несколько значений. Здесь я остановлюсь на тех, которые имеют отношение к осваиваемой мною художественной системе.

Словом «артефакт» обозначается вещь второй природы, то есть вещь, сделанная человеком и, стало быть, автономная по отношению к природе. И хотя пафосу автономности артефакта следует доверяться осторожно, потому что его создатель — человек — тоже составляющее природы, все же символически важен момент вычленения артефакта как искусственного объекта, дополнительного к природе. Такая автономность артефакта важна для выявления новых художественных связей между искусственным объектом и природой.

С художественностью соотносится иное прочтение артефакта — как Артфакта, который требует полного творческого присутствия художника.

Еще одно понимание артефакта связано с традицией, с культурой. Здесь он предстает как вечная символическая данность, как что-то такое, чего не может быть, но таинственным образом случающееся. Артефакт в древних культурах — это символ тайны. В древней Персии — черная стелла-параллелепипед. В Амирабадской культуре — это тоже стелла, но со скрученными на 90 градусов относительно друг друга противоположными основаниями. Артефакты свидетельствуют о бесконечности мира, о связи всего сущего с тайной, реально этот мир наполняющей.

В контексте «Артефакта», уже как художественной системы, природа и артефакт выступают на равных, как дополняющие друг друга. Природа заключает в себе функции бесконечности, а искусственный объект-артефакт — символ технической части мира. При этом искусственный объект не агрессивен, он не оскорбляет природу своим присутствием, не наносит ей ущерба, не нарушает ее тонких сцеплений.

Мои артефакты геометричны. Традиции геометрического искусства можно видеть в самых древних цивилизациях, но конкретный исток его для меня в супрематическом и конструктивистском искусстве русского авангарда. В артефактах геометрия представляет себя не только в самом геометрическом их устройстве, но и в солнечном освещении предметного мира, в его отражениях, в пограничности света и тени.

Связь с традицией супрематизма я вижу еще и в общности между «белым ничто» Малевича и природой в системе артефакта. Малевич наделял знаком непостижимой бесконечности тотальный белый фон своих супрематических полотен. «Белый ужас желтого китайского дракона» — как он выражался. В артефактах же знак бесконечного, как уже отмечалось, несет природа. Малевич, изображая «Белое», ориентировал сознание на отсутствие заднего плана, на провал в метафизическую бесконечность белого. В природе тоже нет заднего плана, поэтому в системе артефакта ее пространство глобально обтекает земной шар, не натыкаясь ни на какие преграды, и означает для нас небо, лес, воду, траву и т. д.

Там, где взаимодействуют артефакт и природа, возникает игровое поле. Оно является организующим началом — неким каркасом или сферой, внутри которой можно распоряжаться атрибутами самой природы: солнечным светом, воздухом, снегом, землей, небесами... Художник, поскольку он сам вдохновил такую ситуацию, находится в эпицентре игрового поля. Через него, как через магнитный сердечник, проходят все силовые линии этого поля. Такая привилегированная позиция дает ему право выбора определенных моментов игры.

Как мне представляется, в артифицированной игре между искусственным и природным артефакт может обнаруживать свое присутствие не только по номинальным признакам сконструированного геометрического объекта и не только через обусловленное культурой понимание того, что артефакт противостоит природе своим видом и своим расположением в ней, но также и через ту мгновенную грань тончайшего взаимодействия между искусственным объектом и природой, различить которую — призвание художника. Именно к этому пункту художественного откровения направлены линии моего внимания. Именно в этой точке видится мне возможная полнота представленности артефакта. В ее нахождении — весь смысл персонального переживания тайны. Ей подчинена сумма творческого усилия, разрешающегося в создании искусственного объекта; рождении программы конкретного действия между артефактом и природой; выборе конкретных участков природы; монтировании объекта на природе; фотографировании.

Исключительная важность точки художественного события определила фотоаппарат как средство и как технический инструмент, позволяющий запечатлевать выбранные мгновения. В результате — фотография, которая тем лучше, чем точнее передает информацию об объекте съемки. Повторю, что желаемый объект съемки — это художественное событие, происшедшее там, где искусственный объект взаимодействовал с природой и где при этом артефакт обнаружил свое присутствие.

Моя точечная устремленность определила также центральное (метафизическое) расположение искусственного объекта на фотографии. Ибо там, где артефакт — там и происходит вдохновленное художником таинство.

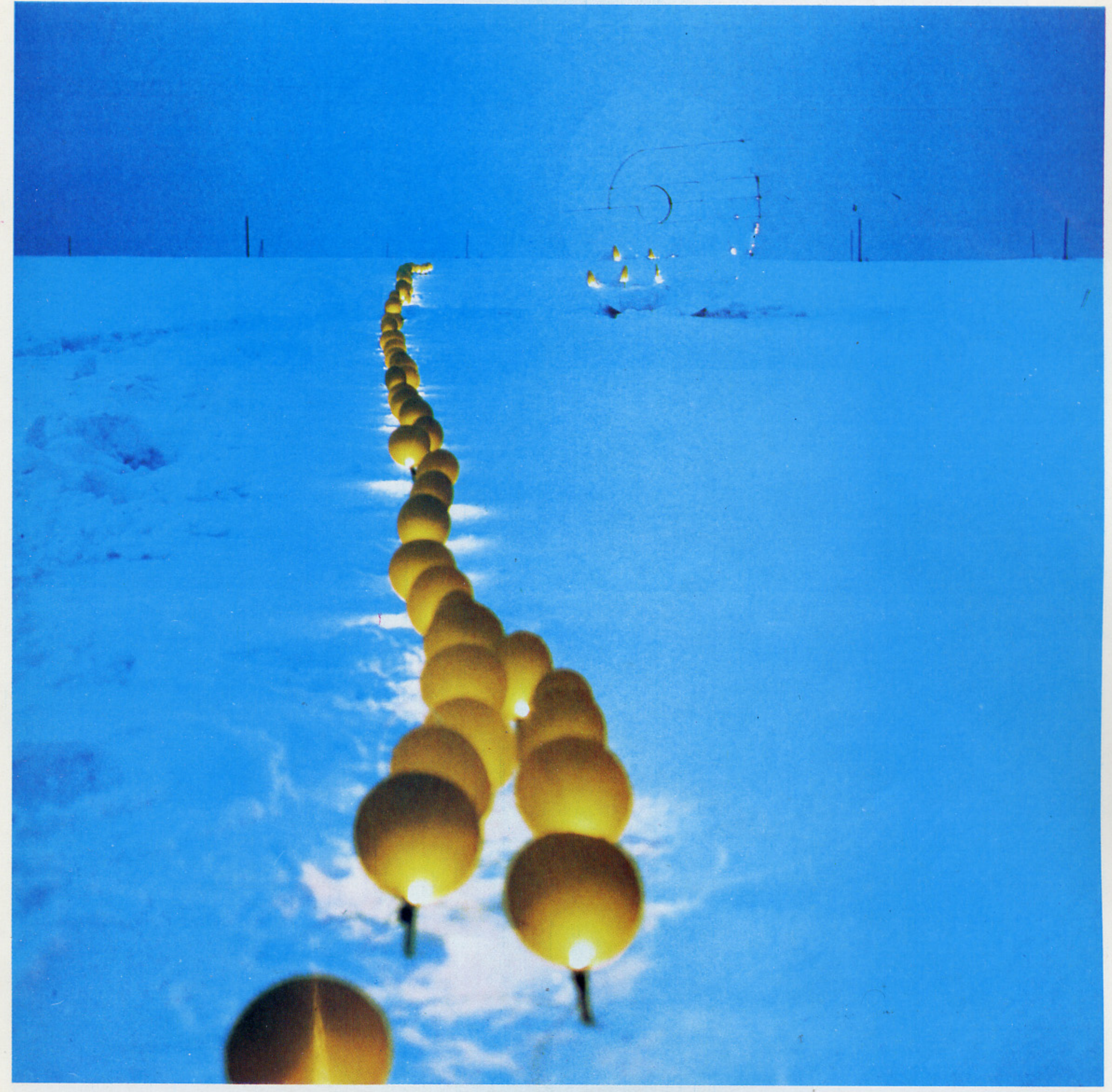
Интерес к художественному событию в обоюдной игре артефакта и природы, в конце концов, определил преимущественную зеркальность искусственных объектов. Они как бы сами стремились быть «пронзительными» и технически идеальными одновременно. Известно, что технические артефакты часто стремятся походить на зеркало: некоторые предметы быта, фасады зданий, автомобили... Пронзительность зеркальных артефактов в том, что они отражают ту же природу, в которой находятся, но при этом всегда с дискретным смещением. И значит, зеркало не просто удваивает мир, а делает его изменившимся.

В дискретности я сразу увидел артефакт, проявляющийся вдруг, внезапно, мгновенно. И здесь же различил представленность случая.

Случайности, которыми изобилует любая живая ситуация, способны обогатить игру. При этом результат в конкретных деталях получается не всегда таким, каким ранее предполагался. Это обусловлено жизнью, ее прикосновением. Художественная сторона замысла от этого не страдает. Здесь важно лишь не терять связи со структурными основами определившейся игры, чтобы животворный случай не обернулся своей противоположностью — разрушающим случаем. Посторонний наблюдатель, не включенный в структуру игры, не сможет сконцентрировать своего внимания на ней. Внимание его расплывется и в него попадут не имеющие отношения к делу отвлекающие моменты. А это недопустимо для художника, который желает избежать гипертрофии дурного случая. Вот почему я предпочитаю работать без зрителей и вот почему результатом хочу видеть именно работу художника, который инспирирует игру и персонально налаживает художественные связи в ней.

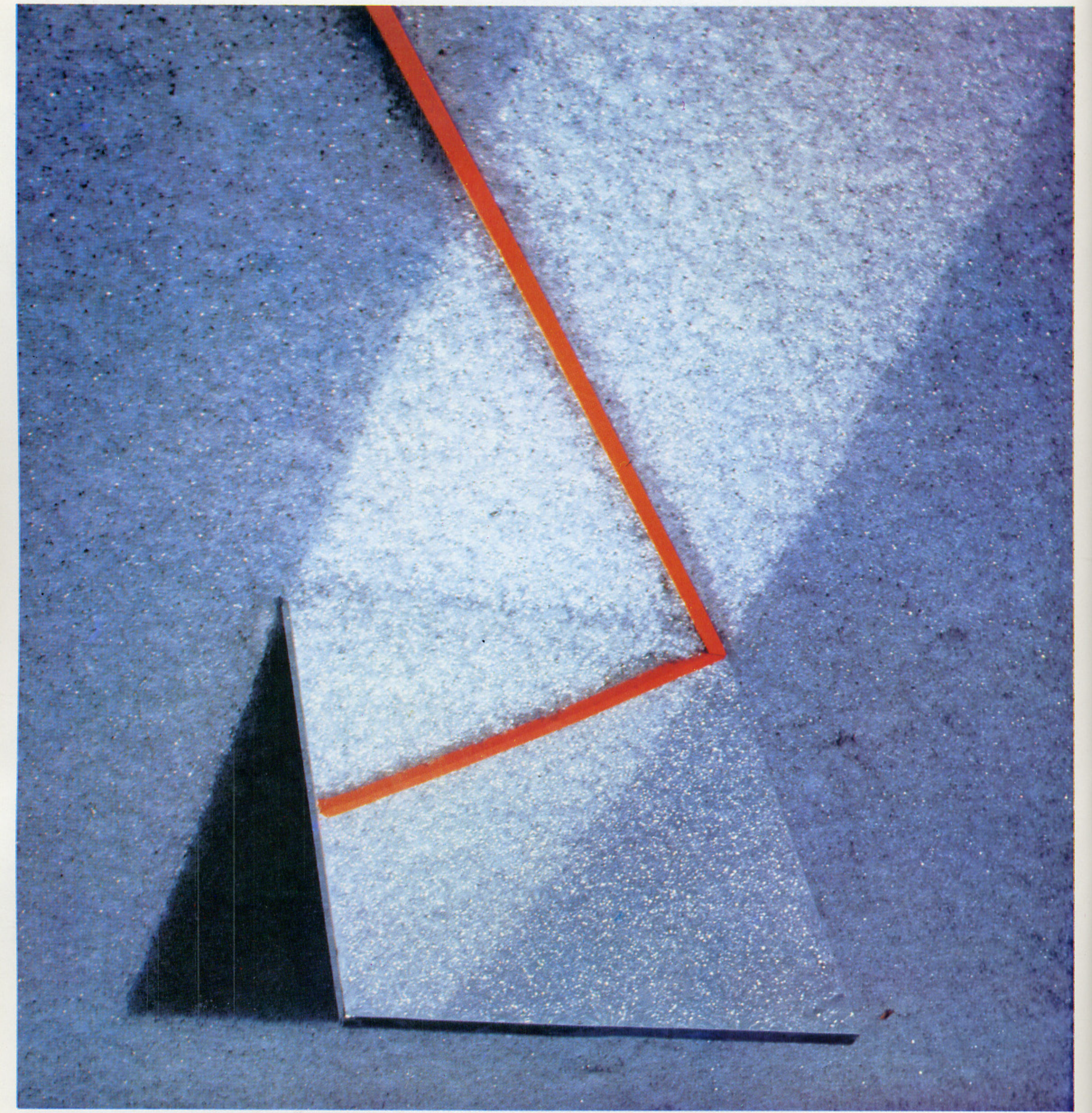
Конечным результатом описанного выше действия является фотография или слайд. В зеркале фотографии, запечатлевшем мгновение, можно наблюдать отражение сознания художника — его представление о синтезе, о новых связях между техникой, природой и человеком. Фактура фотографической поверхности бесстрастна, ровна и технична. И в этом тоже значение техничности современного мира.

Для меня важна строгая документальность фотографии, потому что событие, меня интересующее (артефакт), конструируется и происходит в конкретном пространстве природы. Поэтому я не использую фотомонтаж, коллажирование и другие лабораторные фотоприемы. То есть свою работу над фотографией я не связываю с фотоискусством. Все, что мне нужно от фототехники — это безотказный фотоаппарат, качественная фотопленка и качественная фотобумага.



ИЗ СЕРИИ «ШЕСТВИЯ». 1978 г.

ФОТО **ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ**



ИЗ СЕРИИ «СТРАНСТВИЯ КВАДРАТА». 1978 г.

ФОТО **ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ**

ИЗ СЕРИИ «ИГРА ЖЕСТОВ». 1977 г.

ИЗ СЕРИИ «ЖИЗНЬ ТРЕУГОЛЬНИКА». 1977 г.



ИЗ СЕРИИ «ТЕАТР НЕБА». 1986 г.

ФОТО **ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ**

ФОТОБИБЛИОТЕКА

Пророки чехословацкого «Фотоотечества»

Их имена давно и хорошо известны профессиональным фотографам, фотолюбителям, фототеоретикам, всем, кто любит и ценит фотоискусство. И не только в Чехословакии, где они живут и трудятся на благо фотографии. У Даниэлы Мразковой и Владимира Ремеша много друзей в нашей стране и в других странах мира, повсюду, где фотография пользуется вниманием и уважением.
На этом можно и завершить представление авторов новой книги, посвященной чехословацкой фотографии, поскольку нет сомнения в том, что их многолетняя деятельность широко известна читателям нашего журнала и чехословацкого ревю «Фотография», выходящего на русском языке.
Итак, новая книга! Она представляет собой своеобразную энциклопедию чешской и словацкой фотографии. Ее хронологический диапазон колоссален — от первых портретных работ Вилема Хорна, городских пейзажей Эдуарда Кошика, жанровых сюжетов Ундриха Эккерта — середина и последние десятилетия прошлого века — до ныне здравствующих и плодотворно работающих представителей публицистической и жанровой фотографии, нового авангарда.
Каждому автору в этой 360-страничной книге отведено всего две страницы. Но три-четыре фотографии и текстовой комментарий дают возможность получить представление о творческой биографии фотографа, узнать о его месте и роли в контексте истории чехословацкой фотографии.
За каждой, казалось бы, небольшой по объему статьей, посвященной тому или иному фотографу, угадывается титанический труд авторов книги. Чехословацкая фотография — хоть и в значительно большей степени, чем русская, советская,— тем не менее не так уж богата в прошлом серьезными исследовательскими работами, на которые авторы могли бы опереться и пойти по легкому пути компиляции. Отнюдь! Все пришлось добывать из первоисточников, собирать по крупицам — а результат таков, что многие и многие будущие исследователи возьмут эту книгу за отправную точку своих последующих поисков.
Заслуга Даниэлы Мразковой и Владимира Ремеша не только в том, что они открыли новые имена талантливых чешских и словацких фотографов прошлого и настоящего, но и в раскрытии новых сторон творчества корифеев, получивших мировое признание. Достаточно назвать комментарии к работам сторонников новой эстетики, экспериментаторов в области социального содержания и новаторской формы Яромира Функе, Ярослава Рёсслера и ряда других фотографов 20—30-х годов. Авторы книги справедливо соотносят их творческие поиски с новаторской изобразительной школой немецкого «Баухауза», с фотографиями Александра Родченко, кинопроизведениями Дзиги Вертова, Сергея Эйзенштейна.
Книга несомненно интересна и тем, что не одна лишь хронологическая канва и широко распространенный жанровый принцип стали ее структурной основой. Авторы смело предложили читателям познакомиться с функциями творческой фотографии в обществе. В то же время они исходили из убеждения, что иллюстрированный материал, обладая таким же гибким и пластичным языком как литературный, говорит, что называется, сам за себя, а не является лишь иллюстрацией к тексту.
Простое перечисление названий двенадцати глав книги при других обстоятельствах, возможно, утомило бы читателей. Но в этом случае рецензент берет на себя смелость все же назвать каждую из них, чтобы дать наиболее полное представление о содержании и композиции книги. Главы называются: «Первооткрыватели», «От ремесла и развлечения к творчеству», «Чистая фотография на подъеме», «Поиски нового выражения», «Фотография и общество», «Фотография и жизнь», «Фотография эмоций, воображения и мечты», «Поэзия будней», «Фотография и судьба человека», «Фотография и жизненный стиль», «Фотография как современный язык», «Цветной мир».
Впечатляющие названия, не так ли? В них не только представление о данном издании, но и широчайший взгляд на ретроспективную и современную фотографию, достойную серьезного к себе отношения, такого, какое продемонстрировали своей новой книгой Даниэла Мразкова и Владимир Ремеш в содружестве с чехословацким издательством «Млада фронта».

Г. ЧУДАКОВ

ФОТОВЫСТАВКИ

«Спасибо за талант»



Во Всесоюзном фотоцентре на Гоголевском бульваре состоялась выставка фотографа Юрия Андреевича Чернышева. В экспозиции была представлена лишь небольшая часть того, что создал талантливый мастер за свою долгую фотографическую жизнь.
Это, в первую очередь, его фронтовые фотографии, несущие беспощадную правду о битве с фашизмом, передающие образ войны, точно рисующие атмосферу тех лет. Многие снимки, сделанные на фронте и представленные на выставке, ранее нигде не публиковались, например триптих «Апофеоз войны». Глядя на суровые свидетельства нашей недавней истории, поражаешься мужеству, которым надо было обладать, чтобы суметь все это зафиксировать и сохранить для грядущих поколений.
Хороши и работы Ю. Чернышева, отображающие нашу мирную жизнь, в особенности портреты и снимки детей.
К сожалению, выставка оказалась весьма скромной по объему. Это, однако, не помешало ей иметь большой успех у зрителей, о чем ярко свидетельствуют многочисленные записи в книге отзывов.
«Юрий Андреевич! Спасибо за выставку, за ваш талант, за то, что вы есть!» — написал один из посетителей в первый же день выставки. Мы полностью присоединяемся к этим словам и хотим выразить уверенность, что работы Ю. Чернышева будут изданы отдельным альбомом. Ведь его воспоминания очень нужны всем нам, особенно молодежи, которая должна знать историю такой, какой она была на самом деле.

В. СЕФЕРЬЯНЦ
ФОТО АВТОРА

«Перспектива-90»

Фотографическая ассоциация СССР, Дом самодеятельного творчества профсоюзов Могилевской области, городской отдел культуры Бобруйска, городской фотоклуб «Перспектива» проводят фотовыставку «Перспектива-90». Тема выставки свободная. Проводится она по двум разделам: «А» — черно-белая и «Б» — цветная фотография.
К участию приглашаются все желающие, отдельные авторы и фотоклубы. Каждый автор может представить до четырех, клуб — до 30 работ. Серия до 6 снимков считается за одну работу. Размер черно-белых отпечатков — 30×40 см, цветных — 24×30 см. Желательно приложить контрольные отпечатки — 18×24 см. Учреждены Гран-при за лучшую клубную коллекцию, медали, призы, дипломы.
Работы принимаются до 30 марта 1990 года по адресу: 213825, Бобруйск, ул. Комсомольская, 161, фотоклуб «Перспектива».

«Человек и подводный мир»

Федерация подводного спорта СССР совместно с Харьковским клубом подводных фотографов приглашают всех желающих принять участие в пятом традиционном международном фотоконкурсе «Человек и подводный мир».
На конкурс принимаются черно-белые и цветные фотографии размером от 24×30 до 30×40 см и диапозитивы. Конкурс проводится в категориях черно-белых, цветных фотографий, диапозитивов по следующим тематическим группам:
1. Подводный спорт и работа под водой.
2. В пресных водоемах.
3. В морях средних широт.
4. В тропических морях.
5. Свободная тема.
6. Надводный снимок на подводную тему.
Черно-белые фотографии остаются у организаторов, а цветные работы и диапозитивы будут возвращены авторам в течение четырех месяцев. Организаторы оставляют за собой право публикации отдельных работ в периодической печати и в каталогах без выплаты гонорара, но с сохранением авторских прав.
Работы необходимо высылать до 15 марта 1990 года по адресу: 310135, Харьков, ул. Гв. Широнинцев, 59в, кв. 22, Глущенко Сергею Григорьевичу.

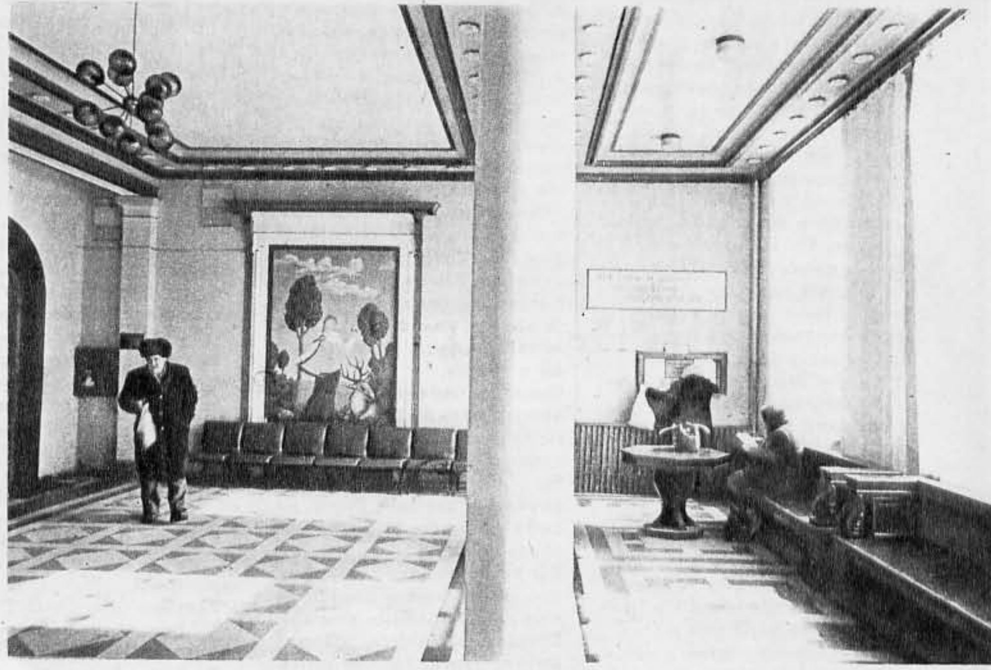
Двое в одной «лодке»

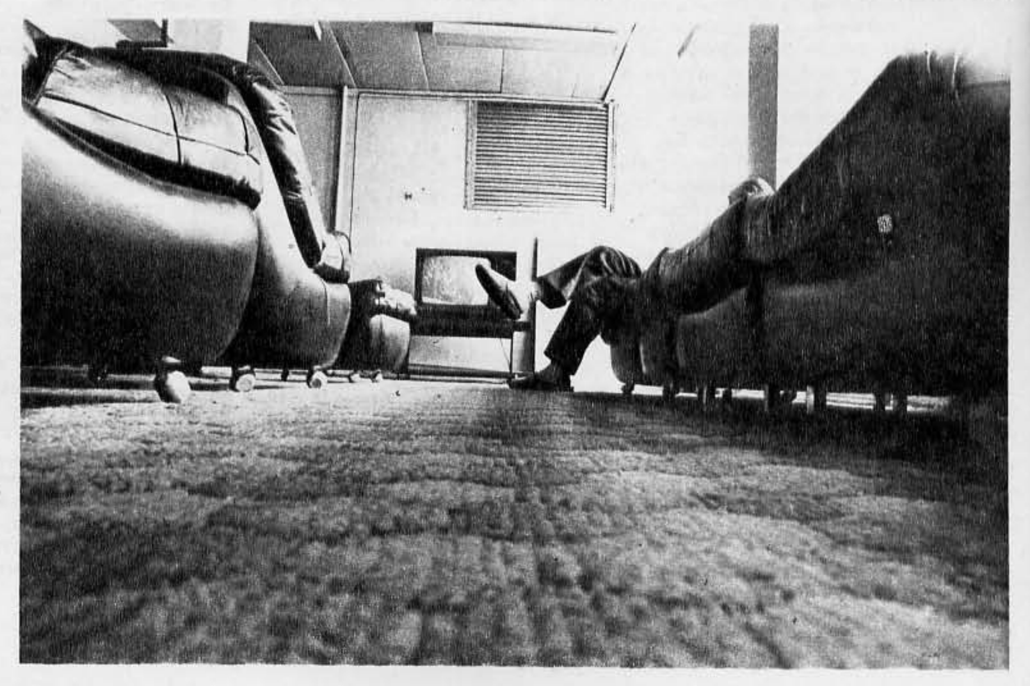
С Эгоном Спурисом я познакомился в общем-то волею случайных обстоятельств. В 1971 году поехал в Саулкрасты. От Риги час езды на электричке. Довольно пустынное (по сравнению со всем известной Юрмалой) место. Специально прибалтийской фотографией я не интересовался, но о высокой ее репутации знал и кое-что из работ видел. По телефонным номерам, что были у меня, удалось дозвониться до Спуриса. Мы встретились. У меня были с собой работы форматом 30×40, наклеенные по тогдашней моде на картон без полей. Снимки Спурису понравились, не все, естественно. Эгон был удивлен тем, что я не посылаю снимки на международные выставки и не стремлюсь к этому. Его заинтересованность была искренней и он сожалел, что летом трудно кого-либо застать, чтобы показать мои работы. Поблагодарив хозяина за гостеприимство, я собрался было уходить, но тут получил предложение посмотреть его работы. Надо сказать, к такому просмотру я оказался тогда просто не готов психологически: другой образ мысли, другие визуальные пристрастия. Эгон показывал довольно известные в то время вещи — «Невесту», «Инерцию» и другие. Кое-что было близко, особенно интерес с городской тематике, но откровенное тяготение к удалению «лишних» деталей, к предельному лаконизму и сосредоточение внимания зрителя только на одном значимом элементе мне показалось нарочитым. Главное — знакомство состоялось. Эгон тогда работал дизайнером по оформлению осветительной арматуры. Утверждение проектов происходило в Москве. Мы часто встречались, и он показывал мне только что сделанные отпечатки — «контрольки». Тогда-то и возникло мое восхищение этим своеобразным фотографом. Одно дело, когда видишь то, что попадает на выставку, а другое, когда являешься свидетелем процесса рождения работы. В наблюдении творческого процесса важно все, что делает автор — и его удачи, и особенно — неудачи. Ведь удачные работы как бы скрывают реальное авторское высказывание, а неудачные высвечивают его — именно за счет нереализованности.

Одной из важных особенностей, отличающих Спуриса-автора, является метод проецирования. Он как бы берет экран и кладет на него действие (остановленное или статичное). Делает это почти впрямую в одних работах и косвенно (иногда при помощи сверхширокоугольника) — в других. Таким образом Эгону удается (как никому другому в латышской фотографии) преодолеть тенденции прямого символизма и подойти метафизически к изображению. Интересно в этом отношении использование линии горизонта, которое характерно и для других «метафизиков» — средиземноморского происхождения (например Де Кирико), а также света и теней. На юге Европы они создают одно ощущение пространства и времени, а на Балтике — совсем другое.

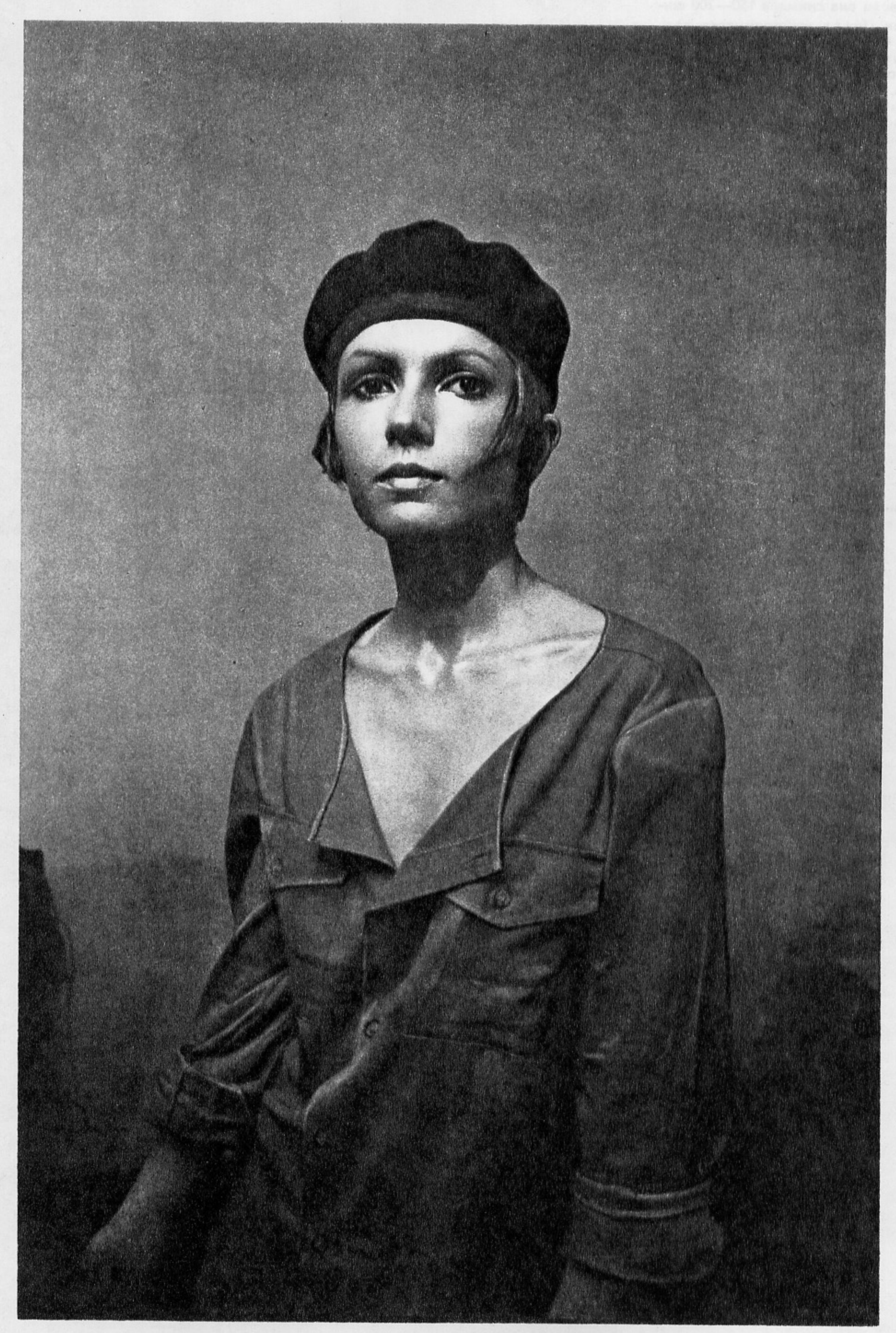
...Когда Инта Рука, жена Спуриса, покупала фотоаппарат, самым важным для нее было наличие выдержки «одна секунда». Это была моя камера — двухобъективный «Ролейфлекс», которым я снимал лет восемь. Я знал, что Инта снимает деревню, где







ИЗ СЕРИИ «ДОМ ОТДЫХА В КЕМЕРИ»



ПОРТРЕТ

провела детство. Когда мы с ней познакомились год спустя, о ней уже ходили легенды. За месяц она снимала 150—200 широких пленок. Цифра, как понимаете, впечатляющая. Снимала в основном в помещении, со штатива, с длинной выдержкой. Понятно, что при таком методе случайность в том, что касается объекта и тематики, практически отсутствует. Главные сложности возникают из-за невозможности предугадать с точностью световые эффекты в условиях деревенского дома, где перепады освещенности весьма велики. Да и объекты съемки не всегда неподвижны. Естественно, что, страхуясь, Инта делает много дублей, фактически на сюжет у нее уходит по одному ролику пленки, а то и больше. Заданность тематики создает и особое восприятие ее работ зрителем. Рассматривая их, попадаешь как бы на сцену, ограниченную стенами-декорациями, где разворачивается действие, участники которого рассказывают о человеческих ситуациях, мало известных нам — городским жителям. Но Инта заостряет наше внимание не на драматизме этих ситуаций, что было бы просто, а на духовной чистоте, естественности чувств своих героев. Ее работы несут радость общения с этими людьми, потому что они — хорошие люди. Многие снимали деревню, но мало кто концентрировался на подобных аспектах ее бытия.

Однажды мне довелось видеть большую подборку работ латышского фотографа, снимавшего в сельской местности в предвоенные годы. В основном это были портреты молодых людей в день конфирмации. На снимках Инты фактически то самое поколение. И смотря на них, волей-неволей приходишь к мысли, что человеком остается тот, кто хочет быть им.

Я спрашивал Инту, оказал ли на нее влияние Спурис-фотограф. Ответ был отрицательным. И все же мне представляется важным, что как художник она формировалась в той творческой атмосфере, которую создает вокруг себя сам уровень фотографического мышления Спуриса. Ведь не случайно молодежь тянется к нему. И хотя Инта и Эгон в фотографии, конечно же, люди разные, но плывут они в одной творческой «лодке».

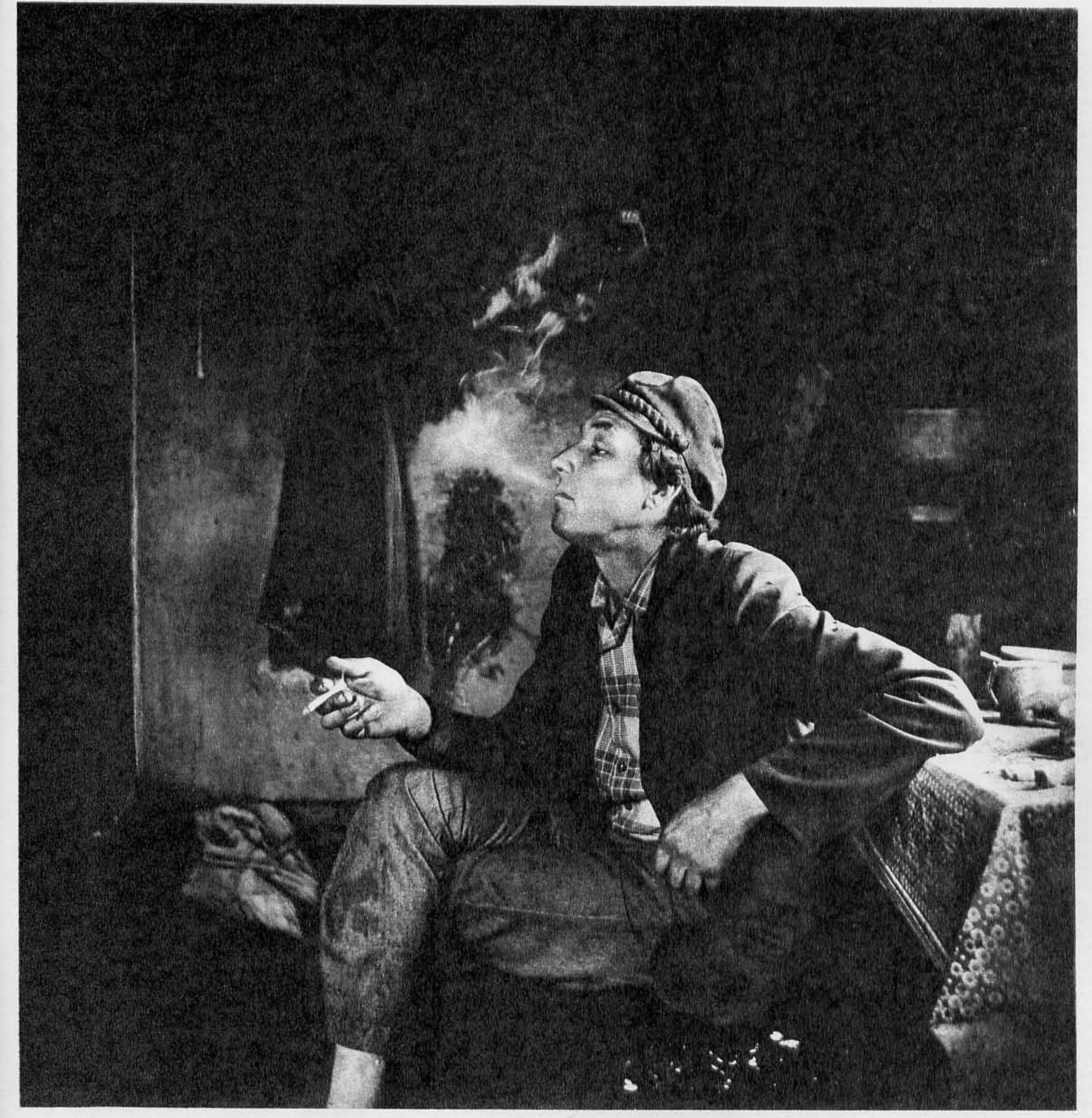
А. СЛЮСАРЕВ



ЯНИС СТЕБЕРС



ЗУЗАННА ПУШПУРЕ



ЯНИС МАЧС

ФОТО **ИНТЫ РУКА**

Еще раз о двух тенденциях

Читатели «СФ» старшего поколения, наверное, помнят, какие горячие споры вызвала у любителей фотоискусства статья С. Морозова «Против устарелого понимания художественности», опубликованная в 1967 году. Она была посвящена проблеме взаимоотношения документального и художественного в фотографии. В дискуссии приняли участие не только фотографы, но и видные философы, критики, искусствоведы.
В № 7 за 1989 год журнал вновь обратился к этой теме статьей В. Стигнеева «Две тенденции». И опять анализ представлений о документальном и образном в фотографии вызвал оживление среди читателей.
Публикуем отклики на статью из почты журнала.

Документальность иллюзий

Статья В. Стигнеева подводит читателей к двум важным выводам. Первый: вопрос приоритетности «документального» или «образного» по-прежнему актуален хотя бы потому, что отражает и стимулирует развитие фотографических средств выразительности. Второй: от описательной эстетики необходимо переходить к аналитической.
Позволю себе мысленный эксперимент. Что если традиционный подход к изучению соотношения «документальность — образность», включающий два измерения — «фотохудожник» и «время», дополнить третьей координатой — «культурным контекстом», то есть присутствием зрителя, его восприятием фотографии?
Искусство, как часть культуры, извечно решает проблему накопленного нравственного опыта, с одной стороны, и развития способности к дальнейшему его обогащению — с другой. При всем многообразии и несхожести выразительных средств каждого вида искусства их объединяет стремление к отражению действительности и в то же время — заведомая условность, неизбежное отличие отображенного от оригинала.
Искусство ли, в таком случае, фотография, скрупулезно точно воспроизводящая окружающую действительность почти без участия человеческих рук? Вопрос был бы корректен, если бы фотоснимки возникали самостоятельно, по своим собственным причинам как явления природы. Но там, где есть автор и зритель, осуществляется факт культуры — передача субъективной информации, почерпнутой из окружающей действительности. В этом смысле представления о документальности фотографии, на мой взгляд, иллюзорны.
Насколько нестойка иллюзия достоверности фотоизображения, указывает любая попытка совмещения его с текстом. Словесная аранжировка способна радикально трансформировать содержание любого самого «красноречивого» и «документального» снимка, не говоря уже о том, что без «легенды» одно и то же изображение может часто трактоваться совершенно полярно.
В таком случае следует признать, что фотоизображение, независимо от желания и замысла автора, является сообщением, выраженным посредством визуальных проявлений внешнего мира. Эти иллюзорно-достоверные изображения так же неадекватны своим прототипам, как слова неадекватны предметам, ими обозначаемым. Значит, любой, сознательно и добровольно произведенный снимок — суть визуализация духовного мира автора и, следовательно, является фактом искусства, независимо от конкретных художественных средств.
В этом смысле нельзя не согласиться с выводом В. Стигнеева о неплодотворности оппозиции «документальное — художественное». Ведь как средство общения фотография интересна прежде всего своей оригинальностью, то есть новизной авторского, а значит, субъективного мировосприятия. Как и в любом искусстве равно необходимы обе ее стороны-функции: повествовательная и фантазийная, что у каждого автора находит соответствующие средства выражения. Однако классификация основных творческих направлений современной фотографии, предложенная Б. Ньюхоллом, удобная как инструмент для ее анатомирования, ничего не проясняет по существу. Недаром З. Кракауэр фактически свел ее к прочно скомпрометировавшей себя паре: «реалистическая» и «формотворческая» тенденции. В основе первой — «отображение реальности в формах самой реальности», содержание второй — «преобразование на снимке видимого мира в соответствии с воображением автора», то есть создание иллюзии, изображение несуществующего.
Подобное разделение представляется поверхностным: реализм отнюдь не сводится к вульгарному жизнеподобию (достаточно вспомнить «текучие» часы Сальвадора Дали с картины «Постоянство памяти»)... Речь, очевидно, идет об использовании узнаваемых, привычных зрительскому восприятию образов. Но, во-первых, окружающая нас действительность неизмеримо содержательнее любого представления о ней, а, во-вторых, привычка — дело субъективное и развивается вместе с нашими потребностями. Может быть, поэтому многие старые «документальные» фотографии приобретают в наших глазах не присущую им ранее образность: с исторической дистанции наше субъективное восприятие использует их лишь как повод выразить свое отношение не к изображаемому, но к запечатленной эпохе, культуре в целом. Не значит ли это, что с помощью документа мы питаем теперь собственные иллюзорные представления о прошлом?
Как в таком случае отнестись к «формотворческой» фотографии? Ведь одновременно с непривычной (новой для нашего восприятия) формой создается и новое содержание. Потому что форма — это то, что формует, то есть определяет сущность объекта, а не прикрывает его бестелесное содержание (М. Анчаров). А значит — создается что-то небывалое, но определенно иллюзорное, то, что готовит наше восприятие будущего. Но ведь будущее — это чья-то грядущая реальность. Значит, не иллюзии создаются, а документы будущей реальности, только на новом языке.
Как ни парадоксально это может выглядеть, но прошлое и настоящее — суть иллюзии, поскольку прошлое уже недоступно чувственному постижению и существует лишь в субъективных сообщениях, а настоящее ускользает в прошлое — и делает это непрерывно. Таким образом, получается, что в фотографиях мы документируем более или менее емкие представления о своем месте в этом мире и способах существования в нем.
А теперь вспомним о зрителе. Его присутствие уравнивает в правах все возможные средства выразительности фотографии для достижения целей, общих для всех видов искусства. Содержание фотографии осуществляется посредством иллюзорного воспроизведения фрагментов действительности (внешняя форма) и тем содержательнее, чем более субъективно, то есть индивидуально мироощущение автора.
Субъективность зрительского восприятия гарантируется, так что реальность, по сути, выступает в роли фактора взаимопонимания, смыслового поля, общего для обоих партнеров по общению.
Следовательно, чем более непривычен, иллюзорен смысл фотографического послания, тем он реалистичнее. А для потомков наши иллюзии превратятся в документальные свидетельства, нашу историческую «культуру» — не так ли?

А. ЛЕВИТСКИЙ,
г. Киев

Оппозиция мало плодотворна

Я совершенно согласен с В. Стигнеевым, что оппозиция «документальное — художественное» сегодня оказывается малоплодотворной. Однако главным в фотографии мне кажется не стиль, не подход или направление творчества, а философское осмысление бытия. Это основной признак искусства вообще. Как только мы научимся рассматривать фотографию с общеэстетической точки зрения, споры о реализме и формотворчестве прекратятся сами собой.
Результат творческой деятельности только тогда становится произведением искусства, когда художник «объясняет себе и всем окружающим, для чего живет человек, в чем его смысл жизни» (А. Тарковский). Следовательно, искусство едино, и ему безразлично — выражается ли оно с помощью кисти, слова или фотоаппарата.
Фотографию можно рассматривать с какой угодно точки зрения: социологической, этической, познавательной, но основным признаком искусства считается эстетическая ценность. «Эстетика — мать этики, понятия «хорошо» и «плохо» — понятия прежде всего эстетические, предваряющие категории «добра» и «зла» (И. Бродский).
Разумеется, я отнюдь не против фотографии документальной. Надо только понимать, что возможны любые методы съемки, печати, любая деформация существующей действительности и создание новой. Возможна и беспредметная фотография, ибо беспредметность, как утверждают теперь теоретики, не есть бессодержательность. Важна одна цель — духовное самовыражение.
Мы ведь сами провели границу между фотографией — искусством и неискусством, бдительно охраняем ее, беспощадно расправляясь с нарушителями. Понятия «фотографичность», «фотографический язык» превратились у нас в догму. А следование доктрине всегда было уделом посредственностей. Большие художники шли своей дорогой. «Терпимость по отношению к поискам и индивидуальным открытиям работающего рядом является не просто нравственной нормой, но и признаком профессиональной и человеческой зрелости» — так считает Э. Неизвестный.
Я думаю, что каторжное прикрепление к действительности, монополия социалистического реализма привели к катастрофическому отставанию фотографии от других видов визуальной культуры. Нас перерос в духовном развитии даже младший брат — кинематограф.
Где же выход? Выход один — открыть границу! Забыть о «фотоискусстве», «эстетике фотографии» и вспомнить об Искусстве, об Эстетике.

Е. БАЛАШОВ,
г. Казань

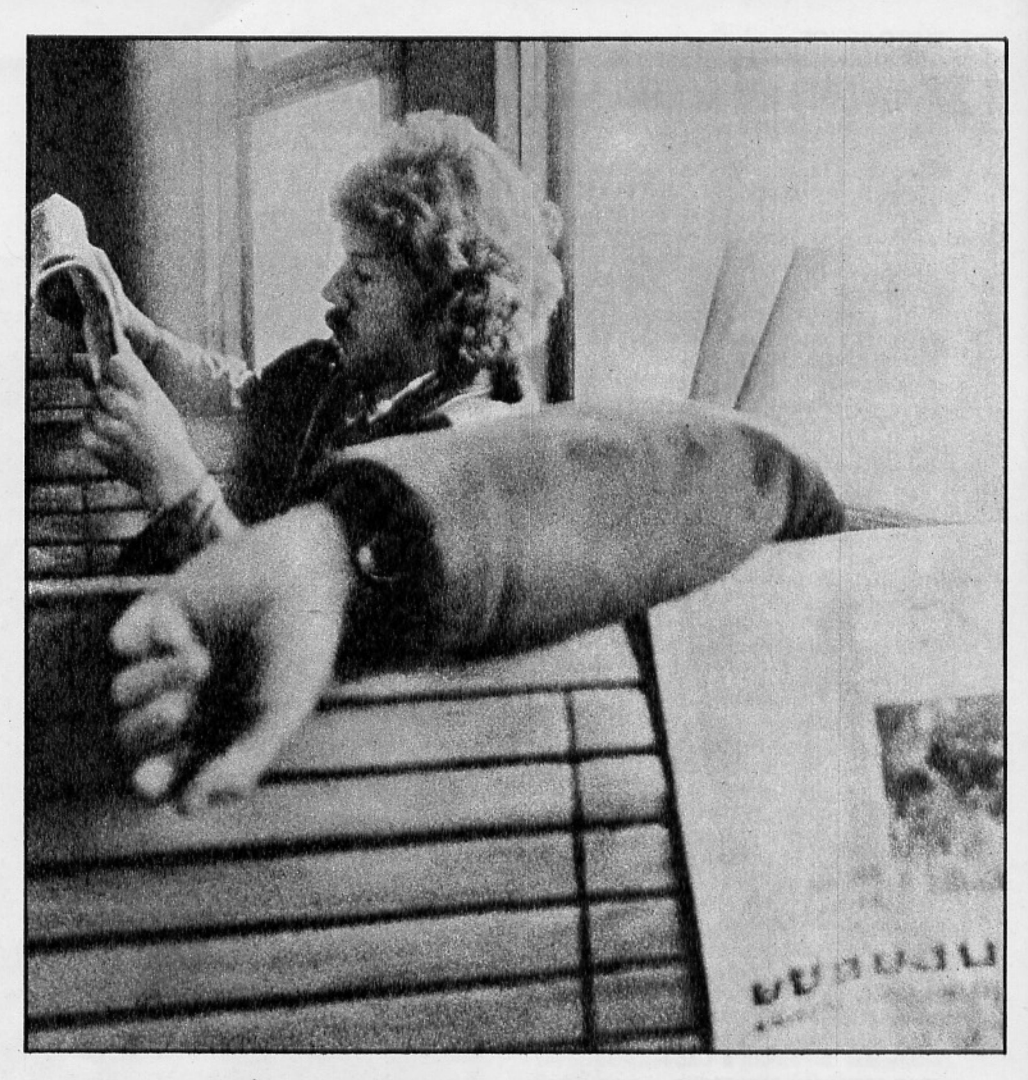
думаю, что литературные качества книги — здесь нечто производное. Ведь история района способна существовать лишь в той степени, в которой у нас есть реальные свидетельства. И если бы подобный фотоопыт кто-то выпустил в свет 50, 30, 10 лет назад, то ценность его с годами становилась бы все выше.

Макет уже почти готов. Привлекает возможность монтировать снимки на разворотах, каждый из которых — небольшой фотоочерк: синтез летописи газетных публикаций с впечатлениями от встреч с земляками.

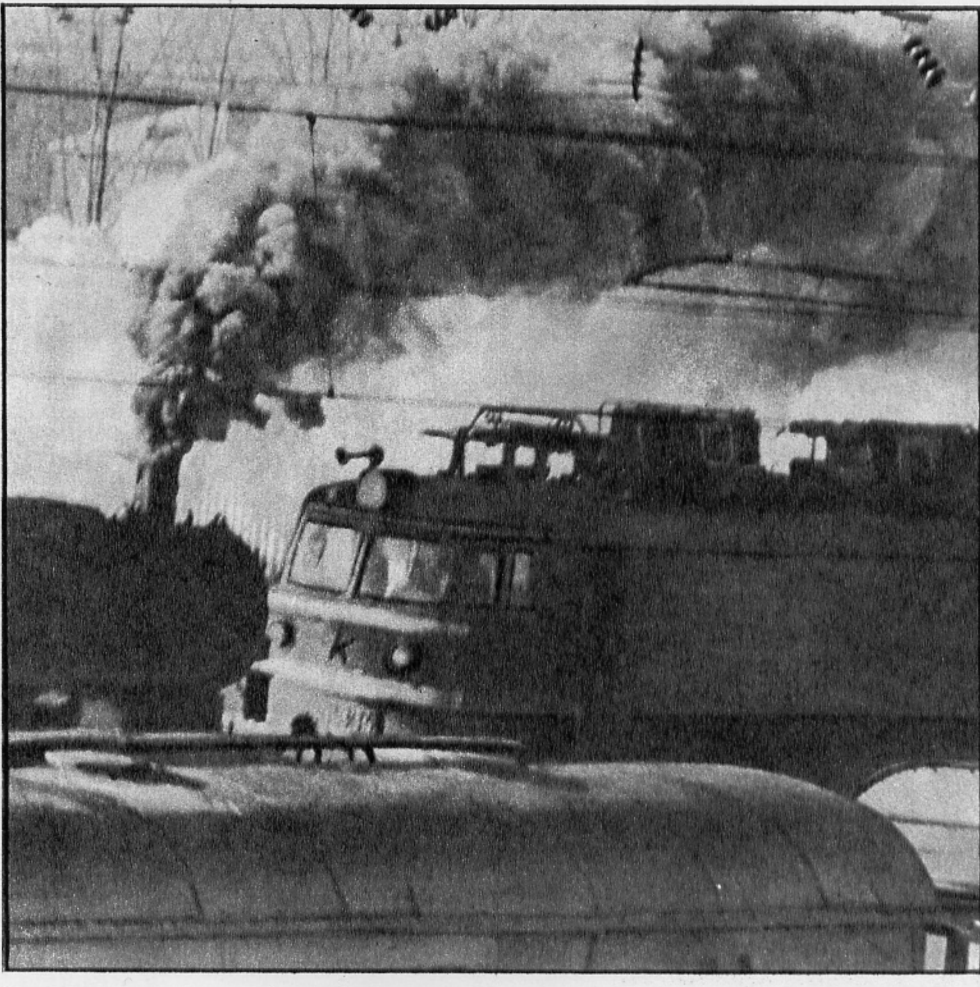
В разное время влияли на меня Родченко, Картье-Брессон, Михайловский. Всегда привлекали способы фотографировать с большой долей риска, люблю «Руссар», дающий возможность вмешиваться в любую ситуацию, прямо или косвенно, привнося эффект своего присутствия в кадр. Люблю физическое ощущение рождения снимка по сути из ничего, из воздуха, волей фантазии. Использую и традиционный монтажный метод печати с двух-трех негативов.

Мне кажется, что центр изобразительной тяжести, смещенный в сферу впечатления, способствует авторскому отстранению, подчеркивает непреднамеренность фотографа, отрицающего механический подход и стремящегося сделать кадр — «оттиск переживания мира», где есть «трепет существования», «невостребованный смысл реальности». Бесчисленные сюжеты, взывающие к воплощению, необходимость внутренней работы над собой — все это уводит меня в сторону от выставочной, конкурсной деятельности (хотя в нескольких выставках я и участвовал). Как правило, там тебя стараются подгонять под себя или еще неведомо под кого, твердят о большом формате, о качестве отпечатка и никогда — о фотографии! Ее феномене. Прав я или не прав, но буду продолжать заниматься своей светописью.

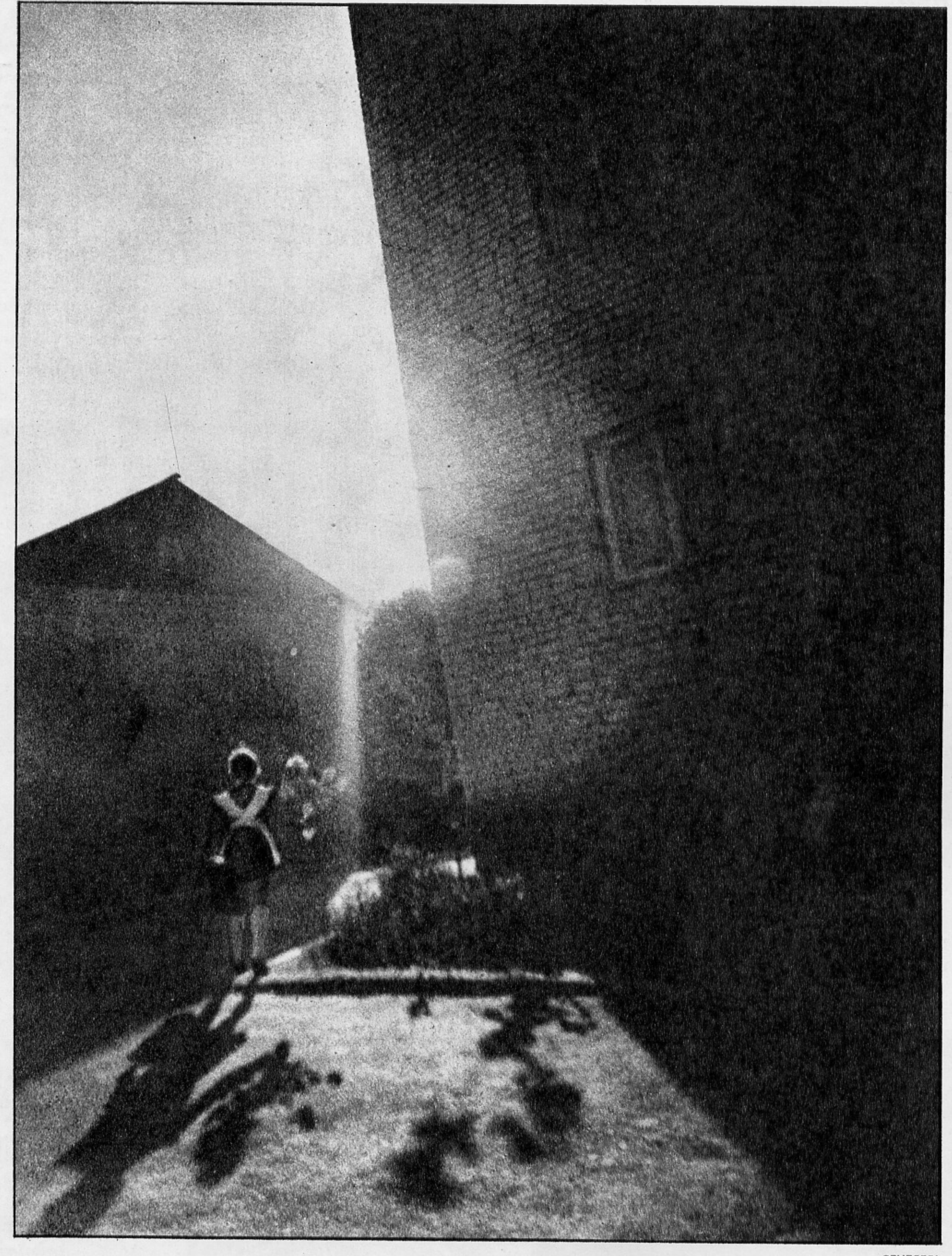
В. ХЛЕБАЛИН,
Ртищево,
Саратовская область



В ЭЛЕКТРИЧКЕ



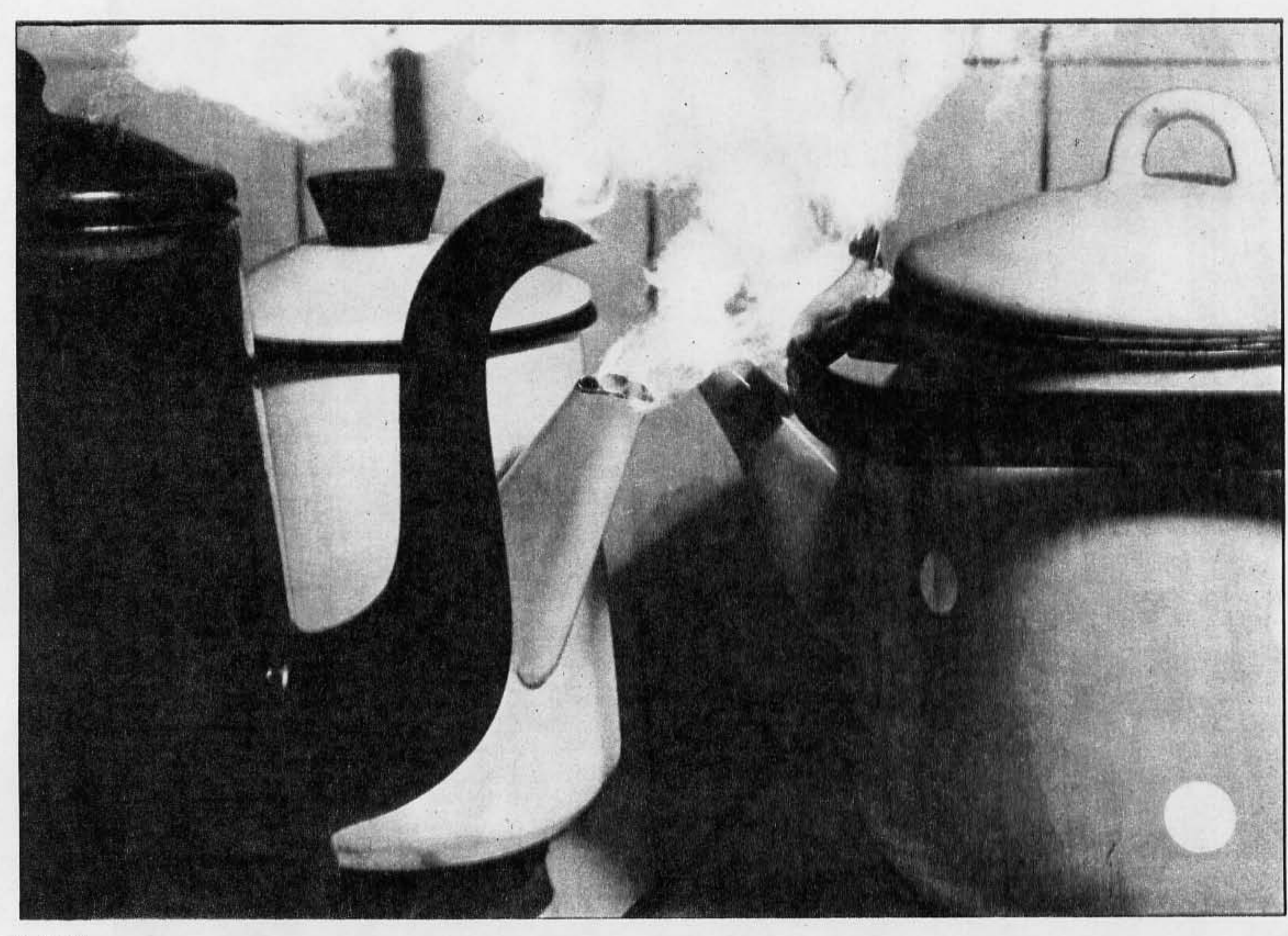
ПОЕЗДА



СЕНТЯБРЬ

ФОТО **ВАЛЕРИЯ ХЛЕБАЛИНА**

«Кухня»



А. МУРИН
(МОСКВА)
СПЛЕТНИ

Скажем сразу: не самый популярный в фотографии сюжет. Видимо, фотолюбители, считающие себя серьезными фотохудожниками, полагают, что кухня — такой же легкомысленный объект для съемок, как семейные группы, детишки, цветочки, кошечки, собачки и прочее. Но мы считаем, скучных жанров не бывает. И кроме того, как видим хотя бы по представленному здесь снимку, запечатлевшему фотолабораторию, в любом сюжете есть переносный смысл. Премированный кадр как раз из таких. «Сплетни» — назвал его А. Мурин, очеловечив тем самым предметы. Кстати, в журналистском мире понятие «чайник» самое что ни на есть одушевленное (обивающий пороги редакций очень говорливый, но, увы, бесталанный человек).

















П. ЧИПЛИС
(ПАНЕВЕЖИС)
ТЯЖЕЛЫЙ ДЕНЬ

В. ДАВЫДОВ
(ЛЕНИНГРАД)
МОЯ РАБОТА

А. МУРИН
КУХНЯ

Е. ЕФРЕМОВ
(МОСКВА)
ФОТОЛАБОРАТОРИЯ

А. ЧЕРНОВ
В КУХОННОМ НАРЯДЕ

М. САВЕЛЬЕВ
(САРАТОВ)
АНАТОМИЯ МЯСОРУБКИ

В. ШУВАЛОВ
(ЗАПОРОЖЬЕ)
ЛЕТНЯЯ КУХНЯ

ФОТОЮНИОР



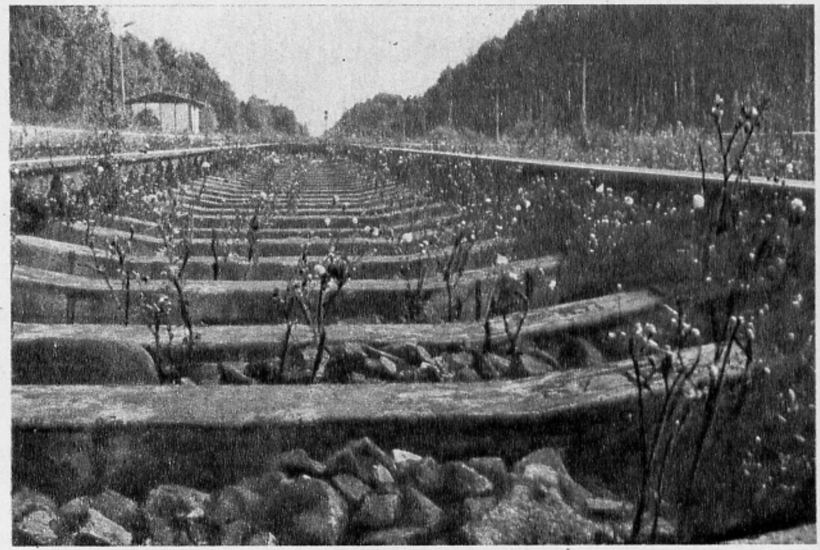
ЧТО УМЕЕМ

«Наш дом» — награды победителям

Целый год приходили в редакцию письма и бандероли с надписью: «На конкурс «Наш дом». Авторитетное жюри отбирало снимки, на страницах «Фотоюниора» появлялись публикации. И вот пришло время подводить итоги.
Победителями конкурса стали пять юных авторов: Виктор Болдусев, Владимир Зимницкий, Евгений Меняйло, Элмарс Рудзитис, Геннадий Скляренко, чьи призовые работы вы видите на этих страницах, и три детские фотостудии: «Взгляд» (Тирасполь), «Мгновения» (Киев), «Свет» (Минск). Все они получат приз «Фотоюниора» — книгу К. В. Чибисова «Очерки по истории фотографии». Но количество счастливчиков значительно больше. Во-первых, своего рода наградой мы считаем публикации в «окошках» «Нашего дома», во-вторых, наиболее интересные, не попавшие сюда из-за отсутствия места работы остались в портфеле «Фотоюниора» для возможного использования в будущем.
Как проходило последнее, решающее заседание жюри? Присутствовало пять «присяжных заседателей» — членов детских фотостудий: Сергей Заикин и Владимир Гугняев из Красногорска, Арсений Шматович из Москвы, Олег Куцар и Алексей Катков из Орехово-Зуева. Работа жюри строилась по принципу исключения — с каждым разом уменьшалось количество наградных «жетонов», а из числа фотографий убирались не получившие ни одного голоса «за». Своих «избранниц» защищали. Сергей Заикин: «Три снимка Элмарса Рудзитиса на тему «Дорога» вызывают желание задуматься. Я, глядя на них, вспомнил чьи-то слова: «Движение — все, цель — ничто». Владимир Гугняев: «Название кадра «Лето в деревне» нейтральное, беспечное, а у меня другое впечатление: до чего можно дойти, если не заботиться о природе, о людях вообще...» Арсений Шматович: «Мне понравился сюжет «Кормилицы». Очень трогательная фотография». Алексей Катков: «Я выбираю работу «Унылая пора», здесь есть форма, мысль, передано настроение. У меня самого таких снимков пока нет...» Олег Куцар: «Наши ступени» — фотография-аллегория. Наш народ прошел как бы через все эти ступени, препятствия. А двери вверху кадра — в новое время, в будущее...» (Этот снимок вызвал полярные мнения — Сергею он показался неоригинальным, слишком простым, повторяющим мысль, нашедшую развитие в работах художников-плакатистов. Ему возразил Арсений, сказав, что впервые встречает такую фотографию, а простоту считает как раз положительным качеством этого кадра.)
Оценка коллекций работ детских фотостудий вызвала еще больше споров — ведь конкурс «Наш дом» включил в себя много тем и жанров, и сравнивать пришлось около сорока разных подборок. В зачет шли и культура подачи, и форма, и оригинальность сюжетного решения.
Что касается общего впечатления о конкурсе, то здесь мнение членов жюри было едино: «Много фотографий низкого технического качества; надо более самокритично относиться к своим работам; есть ребята, которые прислали на конкурс свои первые снимки, не понимая, что для конкурса нужен совсем другой уровень фотографической культуры».
Итак, перед вами фотографии победителей конкурса «Наш дом». Смотрите, оценивайте, сравнивайте со своими. Поздравляя призеров, приглашаем будущих конкурсантов на наш следующий раунд: в этом году вас ждет новая тема: «Ровесники, ровесницы» (см. объявление в «Фотоюниоре», «СФ», 1989, № 11).

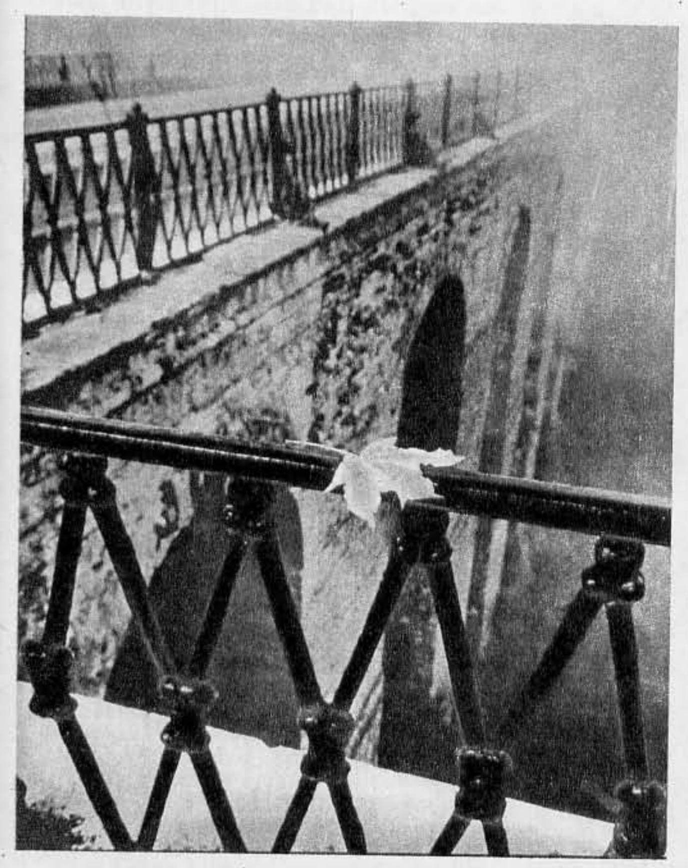
Г. ЕРГАЕВА





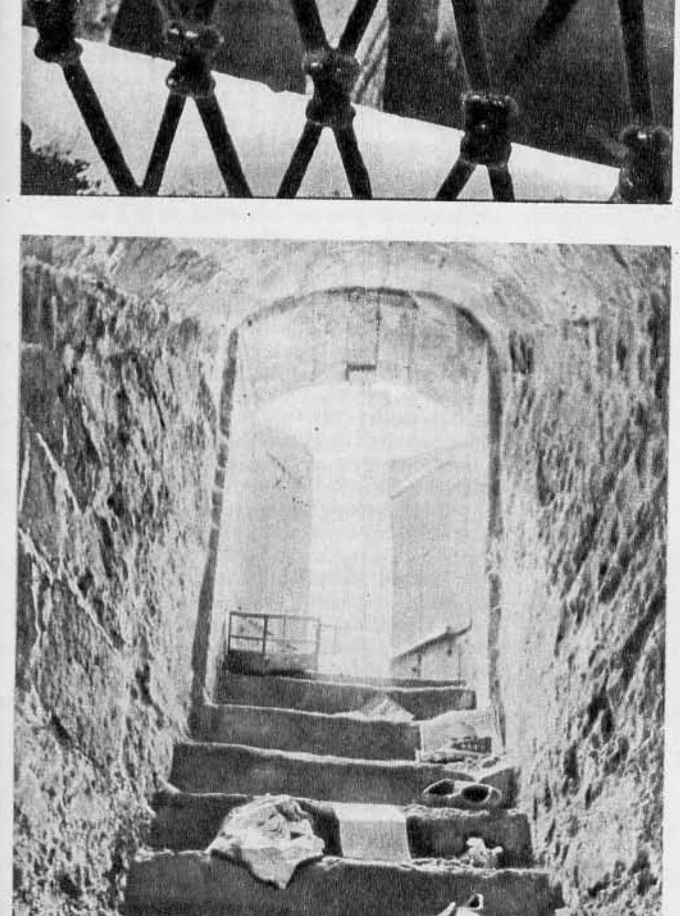


ЭЛМАРС РУДЗИТИС, 16 ЛЕТ
(РИГА)
ИЗ СЕРИИ «ДОРОГА»









ЕВГЕНИЙ МЕНЯЙЛО, 15 ЛЕТ
(КАЛУГА)
УНЫЛАЯ ПОРА

ВИКТОР БОЛДУСЕВ, 15 ЛЕТ
(НИКОЛАЕВ)
НАШИ СТУПЕНИ

ГЕННАДИЙ СКЛЯРЕНКО, 14 ЛЕТ
(ХАРЬКОВ)
ЛЕТО В ДЕРЕВНЕ

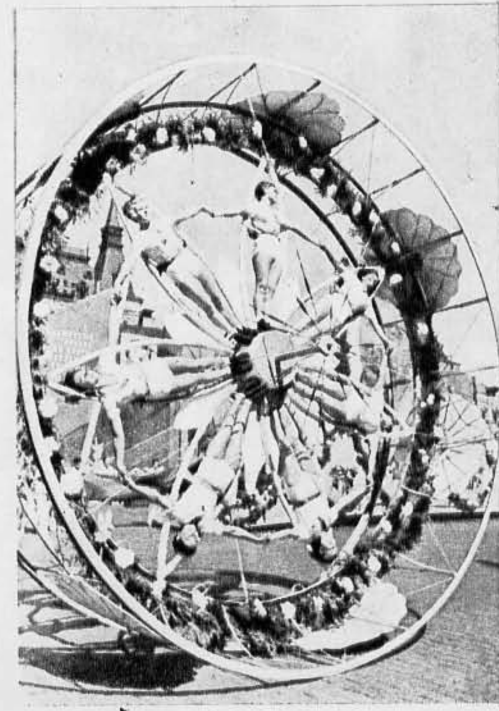
ВЛАДИСЛАВ ЗИМНИЦКИЙ, 16 ЛЕТ
(МОСКВА)
КОРМИЛИЦА

Анатолий Егоров **В те времена**

Люди старшего поколения помнят Анатолия Васильевича Егорова (1907—1986) как талантливого руководителя отделов иллюстраций газет «Известия» и «Советская Россия», как одного из зачинателей советского фоторепортажа.
Шесть-восемь лет назад ветеран фотожурналистики был частым гостем «СФ». В дружеских беседах за «круглым столом» он охотно вспоминал о работе коллег в далекие 20—30-е годы. Человек с цепкой памятью, блестящий рассказчик, Егоров (друзья называли его «ходячей энциклопедией газетного репортажа») приводил много любопытных фактов из прошлого — курьезных, драматических, истинно героических. Подкупала искренность его повествований. Он не обходил, не замазывал трудности в работе. Но написать в журнал о прошлом нашей фотожурналистики отказывался: «Не все годится для печати». Однако кое-какие наброски делал. Конечно, если бы Егоров дожил до наших дней, его записки стали бы много откровеннее и острее. Но и то, что он написал тогда, на наш взгляд, представляет общественный интерес.
Приводим главу из воспоминаний мастера. Публикацию подготовила дочь фотографа — Регина Анатольевна Егорова.

В далекие двадцатые в жанре газетного репортажа успешно снимали Михаил Калашников, Коля Кулешов, Сережа Коршунов и, конечно же, Николай Макарович Петров, Иван Шагин.
В начале тридцатых «Вечерняя Москва» организовала свой отдел иллюстраций, в который пришли Сережа Вейнберг, Гриша Яблоновский, Иосиф Фетисов, а когда в газету был приглашен Борис Игнатович, коллектив сразу пополнился солидной группой нештатных фоторепортеров, тяготеющих к течению, именующему себя «группа Октябрь». В большинстве своем это были молодые, активные, ищущие журналисты.
Я упомянул далеко не всех тогдашних московских репортеров, а только тех, кто наиболее часто встречался между собой. Виделись мы на съемках, на разных мероприятиях в Доме печати и уж обязательно по выходным на стадионе или в парке на соревнованиях. На стадионах к перечисленным выше фотографам прибавлялись специализировавшиеся на спортивной тематике Володя Мусинов, чета Красинских, Ваня Фигуров, работавшие в журнале «Физкультура и спорт», Борис Кудояров и Володя Шаховской из «Унионфото», Коля Кубеев из «Союзфото».
Спортивной съемкой все занимались с особым интересом. Здесь можно было поработать для души. Во-первых, в выходной тебя не держало в напряжении ежедневное «срочно в номер». Во-вторых, в паузах, предусмотренных программой соревнований, можно было пообщаться, познакомиться с новинками фотоаппаратуры, нет-нет да и появлявшимися в нашем скудном арсенале.
Именно на стадионе в 1929 году некоторые из нас впервые увидели «Лейку», подаренную Мите Дебабову кинорежиссером В. Пудовкиным. Здесь же некоторое время спустя Боря Кудояров демонстрировал «Контакс». Во время таких встреч можно было услышать мнение коллег о материалах, опубликованных в газетах за прошедшую неделю.







В те времена мы ревностно следили за работой друг друга, были в курсе всего напечатанного. Любой снимок мог подвергнуться обсуждению. Обсуждали квалифицированно, принципиально, без скидок на профессиональный стаж автора и авторитет издания. Скажу, что такие обсуждения играли важную роль в формировании мастерства фотоработников вообще и в воспитании фотографической молодежи в частности.
Вспоминаю случай. «Рабочая Москва» дала мой снимок — прыжок с шестом Николая Озолина. Снимок был не совсем обычным. Читателю он мог понравиться эффектно показанной высотой прыжка, профессионала должен был заинтересовать необычно широким углом зрения объектива, не исказившим, однако, перспективы. Это дало повод для разговора. В перерыве между таймами в группе фотографов, собравшихся за футбольными воротами, кто-то спросил, как у меня получился такой сюжет. У кого-то даже нашлась газета. Квалификация присутствующих, конечно же, не допускала каких-либо туманных объяснений. Все знали, что я снимал «Лейкой» первой модели, а рисунок снимка никак не укладывался в возможности стоявшего там «Эльмара» с фокусом 50 мм. Пришлось сознаться, что мысль сделать снимок панорамой из двух вертикальных кадров пришла мне поздновато, и на нижнем снимке, сделанном уже на последней попытке, шест не совпал с положением шеста на верхнем снимке. Неточность эта окончательно определилась на сделанных отпечатках, и показать «бракованный» сюжет в отделе я не решился. Но мокрые отпечатки случайно увидел зашедший в лабораторию заведующий отделом Илья Маркович Слуцкий, прекрасно разбиравшийся в газетной технике. Он приказал дать снимок в номер, исправив ретушью мою «ошибку».
Правдивость показанной высоты и сама манера панорамной съемки не вызвала возражений у моих оппонентов, а вот присутствие ретуши, оцененное как дорисовка, пускай даже незаметная читателю, заставила их отнести снимок к категории репортерской фальсификации.
Приговор суровый, но был он в духе существовавшего в те времена неписаного закона, выраженного словами старейшего фоторепортера Маврикия Гальперина: «Фотография не врет». Это значило не только то, что читатель может безоговорочно верить изображенному на снимке факту, но и, главным образом, что фоторепортер ни в коем случае не имеет права хоть сколько-нибудь исказить факт.
С тех пор прошли десятилетия, и неписаный закон многими забыт. А жаль.
Оценку моего фотопросчета я запомнил на всю жизнь. Тогда же понял сложность панорамной съемки. Впоследствии неплохо ее освоил и считаю, что грамотно сделанная панорама имеет право считаться снимком информационным, то есть не искажающим действительности. Но увлечение слишком «разрешающей» оптикой может и подвести.
Как-то читатель, живущий в Калининской области, прислал мне вырезку из газеты, где я работал, с фотографией, подписанной: «Москва. Кутузовский проспект». Он

спрашивал: «Что же это? Еще одно кольцо затеяли в Москве строить?» Пришлось объяснить, что это снимок давно существующего, прямого, как стрела, проспекта, только сделан он панорамным аппаратом. Оттого и получился в виде подковы.
В повторном письме читатель заметил, что для показа таких фокусов газета — едва ли подходящее место.
Помню и такой разговор двух молодых фоторепортеров:
— Приехал на завод имени 1905 года. Ходил, ходил — нет ничего интересного. Пришлось снимать «Горизонтом».
— Получилось?
— Приняли...
Боком выходит такое выполнение задания редакции. Не потянул, не додумал сотрудник газеты, ведающий отделом иллюстраций, пострадала правдивость газетной фотографии.
Нельзя не согласиться с мнением читателя из Калининской области. Фотофокусы, если газета считает возможным отводить им место, не надо выдавать за информацию. В те времена такое не прошло бы незамеченным и получило бы соответствующую оценку. К сожалению, теперь фотографическая общественность не обращает внимания на появление в газетах панорам городов с «падающими» по краям домами, полукруглых, точно снятых с луны, горизонтов земли.
Я сказал: «фотографическая общественность не обращает внимания» и сразу подумал — такая общественность у нас вроде есть. А пытается ли она где-нибудь высказать свое мнение? Возможности у нее в этом отношении вполне достаточные. Может быть, ждет, когда ее пригласят к разговору?
И снова в памяти встали «те времена». Сколько времени проводили мы в своем Доме печати. Приходили туда не обязательно на объявленное мероприятие. Приходили просто так, зная наверняка, что встретишь товарища по работе, получишь дельный совет, узнаешь что-то новое.
Проблем в нашей жизни было предостаточно. Фотоаппаратура и принадлежности приобретались только через комиссионные магазины, качественную бумагу и пластинки нужно было тоже «ловить». Пленку доставали «по знакомству». Магний изготовляли по собственным рецептам.
Особенно тяжело было с транспортом. О метро еще и разговоры не ходили, троллейбус также был только в проекте. Несколько автобусных линий, обслуживаемых импортными «Лейландами», помогали мало, приходилось долго ждать на остановках. Выручал трамвай. А рабочая нагрузка была плотная: два, а то и три задания в день. И все, как правило, срочно в номер. Хотя, конечно, в номер шло далеко не все...
На упомянутых же товарищеских сходках первое место всегда занимал разговор о напечатанных материалах. Толковали и о сложности съемки, и о композиции, и о техническом качестве снимка. Случались разговоры и о взаимоотношениях репортера с бильдредактором, о достоверности материалов, о том, что такое журналистская этика и честность газетчика.
Кто-то узнал об интересном событии и «забыл» сказать остальным о времени или месте, где оно будет проходить; кто-то позаимствовал прием товарища; у кого-то прошла грубоватая инсценировка, фальсификация... Такие случаи тоже бывали.
Предвижу голос оппонента: «Стоит ли такое вспоминать? Это же мелочи, стариковское брюзжание». Назовите как хотите, а вспомнить это не бесполезно. Часто ли слышит оценку своих работ и своего поведения нынешний репортер? Не внутриредакционную, а профессиональную оценку своих товарищей, таких же, как он, репортеров? Известна ли ему сила сравнительной оценки материала? Знает ли он азбучные истины журналистской этики? Ощущает ли ответственность за достоверность материала?
А может быть, ему обо всем этом и узнать неоткуда? Похоже, что так. Вспомним встречу с молодыми фотоработниками, организованную клубом «Юпитер», на которой присутствовал один очень известный фотожурналист. Он демонстрировал фотографии, сделанные им на Самотлоре. Технически они были вполне удовлетворительными, а вот методы работы, которыми он «поделился» на этой встрече с молодыми, я бы удовлетворительными не назвал. По плану съемок автор решил показать мощь транспортных средств предприятия. А как это сделать? Ну, конечно же, снять побольше машин на автомагистрали. Попытался договориться с шоферами, чтобы они задержались на шоссе и дали возможность сделать снимок плотной автоколонны. Не получилось. Водители работают сдельно и терять время не захотели. Обратился к работникам ГАИ с просьбой задержать движение на выбранном для съемки участке дороги. Снова отказ. Задержка транспорта на шоссе не в интересах ГАИ. Наконец повезло. Договорился с местными вертолетчиками. Они посадили вертолет на шоссе — и пробка состоялась. Снимок был сделан.
Не будем говорить о ценности такого кадра. Но по тому, что автор совершенно спокойно рассказал об этом «трюке» довольно людному собранию, можно заключить, что ему и в голову не пришло, что подобные «методы» не совместимы с понятием об информационной правдивости, о журналистской честности.
Сейчас, возвращаясь в прошлое и перебирая в памяти товарищей по работе, просто не могу представить ни одного, для кого бы репутация его газеты не была святыней. Как личное, кровное переживались и удачи, и самые незначительные промахи газеты. Чувство ответственности за ее репутацию было обязательным, неотъемлемым качеством журналиста. Думаю, что здесь также немалую роль играла та самая деловая, бескомпромиссная критика коллег. Чуть оступился — и на первой же встрече тебе укажут на твою ошибку. Укажут без скидок на профессиональный стаж, возраст и дружеские отношения. Таково было участие товарищей, а по-теперешнему — общественности в воспитании профессиональных и моральных качеств репортера.
Нельзя не вспомнить о соревновании. Официального соревнования между редакциями не существовало, но дух соперничества легко проникал в межредакционные отношения. Совместные съемки, а их было немало, давали возможность сравнительных оценок. Будем прямо говорить, что услышанное мнение — мол, такой-то товарищ на такой-то съемке неплохо «вставил вам перышко», сильно задевало самолюбие автора и портило настроение от ущерба, нанесенного авторитету газеты. Ох, как в этих случаях было горько. Но это заставляло думать и работать лучше...







А. ЕГОРОВ БРАТЬЯ С. и Г. ЗНАМЕНСКИЕ. 1936 г.

И. ШАГИН НА ФИЗКУЛЬТУРНОМ ПАРАДЕ. 1936 г.

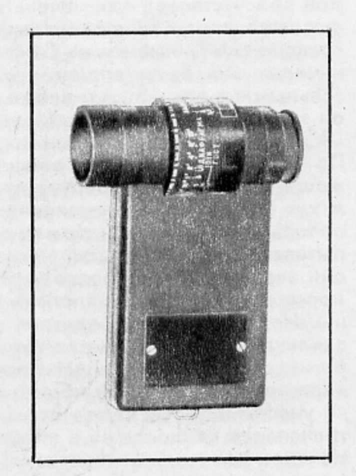
В. КУДОЯРОВ ЛУЧШАЯ ПЛОВЧИХА СПОРТИВНОГО ОБЩЕСТВА «ДИНАМО». 1932 г.

А. ЕГОРОВ ФИЗКУЛЬТПАРАД. 1939 г.

А. ЕГОРОВ РЕКОРДНЫЙ ПРЫЖОК Н. ОЗОЛИНА. 1930 г.

И. ШАГИН ВСТРЕЧА МЕЖДУ ФУТБОЛИСТАМИ ИСПАНИИ И МОСКОВСКИМ «СПАРТАКОМ». 1933 г.

Точечный экспонометр «РАПРИ Э-201»



Решающим условием получения доброкачественного фотоизображения, особенно при съемках на цветные обращаемые фотопленки, является правильное их экспонирование. Всякое улучшение методов экспонометрирования способствует повышению качества изображения, если в дальнейшем не нарушается процесс обработки. Различные фотокамеры с сопряженными экспонометрическими устройствами не всегда обеспечивают достаточную верность экспонометрирования ряда сюжетов, отличающихся от условно «нормальных» по распределению и соотношению различных светлот в объекте съемки. Поэтому в некоторых автоматических фотокамерах предусматривают возможность ручной экспокоррекции. В профессиональной фотографии большинство экспонометрических задач решается методом измерения яркости ограниченного участка объекта съемки. В этих случаях, при использовании обычных экспонометров, применяют метод измерения яркости с близкого расстояния. Это часто связано с определенными неудобствами, а иногда и вообще не представляется возможным из-за удаленности объекта съемки или его практической недоступности. Тот же эффект измерения яркости ограниченного участка объекта съемки может быть достигнут с большого расстояния при использовании так называемого точечного экспонометра, имеющего малый угол восприятия. «Точечные» экспонометры нашли практическое применение в условиях профессиональных киносъемок, в театральных и спортивных фотосъемках. В некоторых современных автоматизированных фотокамерах также появился режим точечного экспонометрирования.

Перед разработчиками «точечного» экспонометра «РАПРИ Э-201» * стояла задача создания простого в пользовании устройства, не требующего от фотографа специальной подготовки. Одновременно устройство должно было быть недорогим, то есть не содержать дорогостоящих комплектующих элементов и быть надежным в эксплуатации. Поэтому в основу разработки был положен принцип визуальной фотометрии в сочетании со шкалой условных светлот **. Внешний вид экспонометра представлен на рис. 1, а функциональная схема показана на рис. 2.

Первая принципиальная особенность экспонометра «РАПРИ Э-201» — малый угол восприятия, соизмеримый с угловым размером диска Луны. Оптическая система экспонометра представляет собой рамочный видоискатель, в поле зрения которого находится изображение тарированного источника света в виде световой метки, имеющей форму круга диаметром 2 мм. Для уменьшения габаритов экспонометра рамочный видоискатель выполнен в виде ломаного световода шахтной конструкции с зеркалами в углах. Угловой размер световой метки, наблюдаемой через окулярное отверстие, составляет около 30 мин. Поскольку при измерениях световую метку направляют на выбранный участок фотометрируемой поверхности, то рабочий угол восприятия экспонометра можно считать равным угловому размеру световой метки. Вторая особенность этого экспонометра — использование в нем принципа визуальной фотометрии. Это позволило обойтись без присущих подобным приборам дорогостоящих элементов: фотоприемного устройства с системой электронной обработки электрического сигнала и многолинзовой оптической системы для наблюдения и формирования угла восприятия экспонометра.

В основу визуальной фотометрии положен принцип использования физиологических особенностей зрительного аппарата в измерительных целях. Глаз выполняет функции анализатора, сравнивая яркости двух соприкасающихся полей. При этом яркость опорного поля тарирована — известна и может плавно изменяться в процессе фотометрирования. Процесс фотометрирования сводится к нахождению такого зрительного ощущения, при котором яркость опорной световой метки уравнивается с яркостью измеряемого поля.

Погрешность визуального фотометрирования существенно зависит от взаимного расположения и угловых размеров сравниваемых полей, от остроты зрения и от спектральных различий сравниваемых излучений. При оптимальных условиях наблюдения сравниваемых полей глаз замечает различие яркостей в несколько процентов, что эквивалентно примерно 1/30 экспозиционной ступени. Для уменьшения возможных погрешностей при сравнении яркостей световой метки с поверхностью, имеющей преобладание какого-либо цвета, в видоискатель экспонометра введены оранжевые светофильтры. Светофильтры предназначены для сглаживания различий между цветовым тоном участка поверхности, выбранного для фотометрирования, и тоном опорной световой метки. Точность работы тарированного источника света зависит, в свою очередь, от стабильности подаваемого напряжения. Поэтому в электрической схеме прибора имеется высокоэффективный стабилизатор напряжения и светоиндикатор, информирующий фотографа о годности источника питания. Для этого в приборе применена микросхема К157УД2, один из операционных усилителей которой использован в качестве детектора ошибки стабилизатора напряжения. Другой усилитель служит компаратором напряжения источника питания с выходным напряжением стабилизатора и управляет цепью сигнального светодиода. Использование управляющего операционного усилителя в стабилизаторе прибора обеспечивает постоянство напряжения с номиналом 6 В. Стабильность напряжения поддерживается с точностью до единиц милливольт в период разряда источника питания от 7,5 до 6,05 В. Если в процессе длительного использования источника питания его напряжение падает ниже 6,05 В, то сигнальный светодиод не зажигается. В этом случае требуется замена источника питания, поскольку стабилизатор уже не может поддерживать напряжение в заданном допуске. Между входным окном и окулярным отверстием видоискателя расположен калькулятор, имеющий два кольца управления. Первое по ходу света рифленое кольцо **10** кинематически связано с осью переменного резистора, являющегося регулятором яркости световой метки. Вторым кольцом **11** в калькулятор вводят число светочувствительности относительно неподвижного корпусного кольца **13**, выполняющего роль индекса при вводе числа светочувствительности.

Третья особенность экспонометра — возможность фотометрирования не только удаленных, но и близко расположенных поверхностей (вплоть до упора с входным окном). Вследствие этого прибор, кроме своего основного назначения, может быть

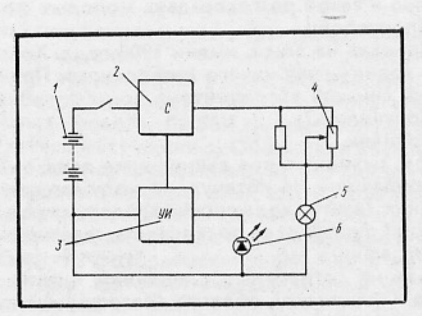


РИС. 2. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СХЕМА ЭКСПОНОМЕТРА: 1 — ИСТОЧНИК ПИТАНИЯ; 2 — СТАБИЛИЗАТОР НАПРЯЖЕНИЯ; 3 — УСТРОЙСТВО ИНДИКАЦИИ РАЗРЯДА БАТАРЕИ; 4 — ПЕРЕМЕННЫЙ РЕЗИСТОР; 5 — ЛАМПА НАКАЛИВАНИЯ; 6 — СВЕТОДИОД

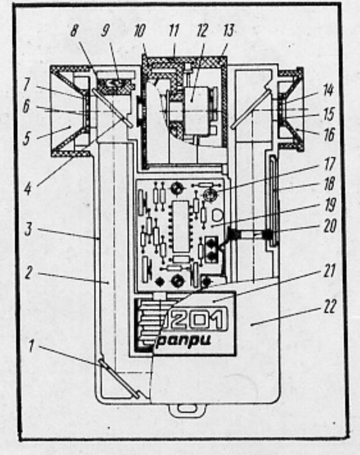


РИС. 1. УСТРОЙСТВО ЭКСПОНОМЕТРА: 1 — ЗЕРКАЛО; 2 — ШАХТА СВЕТОВОГО КАНАЛА; 3 — КОРПУС; 4 — ЭЛЕМЕНТ СРАВНЕНИЯ; 5 — ВИДОИСКАТЕЛЬ; 6 — ЗАЩИТНОЕ СТЕКЛО; 7 — СВЕТОФИЛЬТР; 8 — ДЕРЖАТЕЛЬ; 9 — ЛАМПА НАКАЛИВАНИЯ; 10 — КОЛЬЦО ШКАЛЫ ВЫДЕРЖЕК; 11 — КОЛЬЦО ШКАЛ СВЕТОЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ ФОТОМАТЕРИАЛОВ И ДИАФРАГМЕННЫХ ЧИСЕЛ; 12 — ПЕРЕМЕННЫЙ РЕЗИСТОР; 13 — КОРПУС КАЛЬКУЛЯТОРА; 14 — СВЕТОФИЛЬТР; 15 — ЗАЩИТНОЕ СТЕКЛО; 16 — ОКУЛЯР; 17 — СВЕТОДИОД; 18 — КЛАВИША; 19 — ПЛАТА С ЭРЭ; 20 — ТОЛКАТЕЛЬ; 21 — ПЕНАЛ С ЭЛЕМЕНТОМ ПИТАНИЯ; 22 — КРЫШКА

---

* Название экспонометра сложилось из начальных слогов наименования завода «Радиоприбор».

** Авторское свидетельство № 1186957, авторы — Б. П. Денисов, А. Я. Кур, А. М. Маркин.

использован как экспонометр для определения выдержки при фотопечати, как денситометр для определения интервала оптических плотностей в изображении на прозрачной основе и, наконец, как устройство для экспонометрирования по изображению на матовом стекле фотокамеры. Четвертая принципиальная особенность экспонометра — возможность использования в его калькуляторе серой шкалы, что позволяет производить экспонометрирование по участкам объекта съемки, имеющим светлоты, отличающиеся от среднеярких или среднесерых по тону. При наличии в калькуляторе серой шкалы отпадает необходимость во внесении экспозиционных поправок в показания прибора, если экспонометрирование ведут по темным или светлым поверхностям. Перечисленные особенности экспонометра подводят фотографа к осмысленной оценке светлот в объекте съемки, а также дают возможность реализовать зонную систему экспонометрирования по Анселу Адамсу, которая предусматривает использование «точечного» экспонометра совместно с визуализацией объекта съемки и будущего фотоотпечатка на этапе экспонометрирования («СФ», 1980, № 1, 2).

Определение экспозиционной пары ведут следующим образом.

1. Оценивают объект с точки зрения наличия в нем таких реперных светлот, которые легко узнаются и могут быть безошибочно идентифицированы с одним из полей шкалы условных светлот калькулятора экспонометра. Такими реперными светлотами могут быть: белые поверхности с просматриваемой структурой: белая бумага, белая одежда, снежный покров и т. п.; светлые, но не белые поверхности, например человеческое лицо с легким загаром, другие подобные по светлоте поверхности; среднеяркие поверхности, например гранитный щебень, проезжий участок сухой асфальтовой дороги, зеленая лужайка... В зависимости от условий съемки, наличия в объекте съемки тех или иных светлот, а также задуманного воспроизведения объекта съемки на фотоотпечатке или диапозитиве фотограф выбирает реперную светлоту для фотометрирования, а на серой шкале условных светлот калькулятора — такое поле, которое соответствует по светлоте будущему позитивному изображению выбранного участка. При выборе реперных светлот для фотометрирования светлые поверхности предпочтительнее темных с точки зрения уменьшения погрешности измерения.

2. На шкале условных светлот калькулятора находят поле, соответствующее реперной светлоте в объекте съемки. Поворотом кольца **11** со шкалой чисел светочувствительности совмещают значение числа светочувствительности используемого фотоматериала с серединой выбранного поля на шкале светлот.

3. С места съемки, наблюдая через видоискатель, направляют экспонометр на объект съемки таким образом, чтобы пятно световой метки оказалось на фоне ранее выбранного участка, и нажимом большого пальца на клавишу питания включают экспонометр. Затем, вращая указательным пальцем рифленое кольцо, уравнивают яркость световой метки с яркостью реперной светлоты таким образом, чтобы метка оказалась почти невидимой на фоне фотометрируемой поверхности. После этого клавишу включения питания отпускают.

4. На шкалах диафрагменных чисел и выдержек считывают подходящую экспозиционную пару «диафрагма — выдержка» и устанавливают эти значения на объективе и затворе фотокамеры.

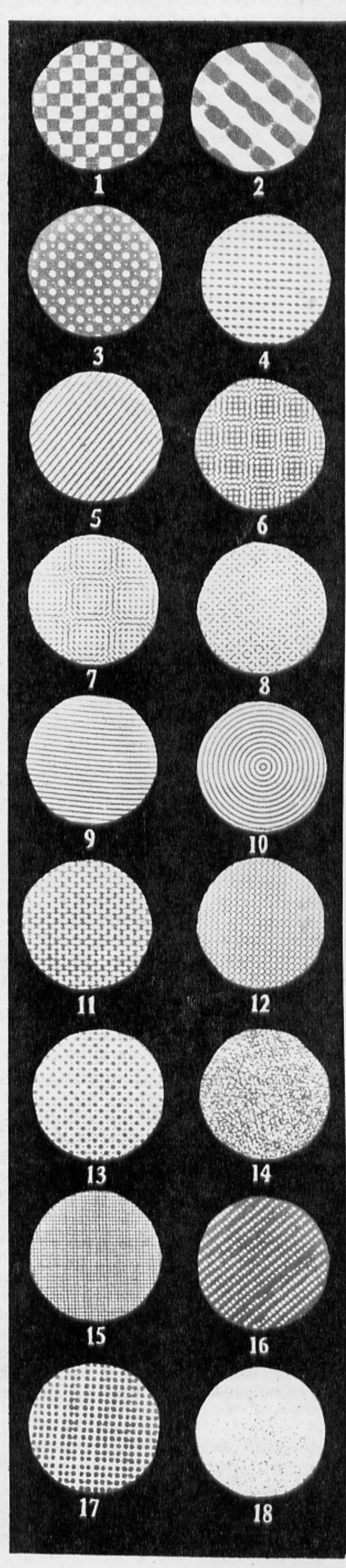
На этом заканчивается полный цикл экспонометрирования большинства сюжетов в самых различных условиях освещения постоянными источниками света при использовании традиционных линзовых объективов. В случае использования зеркально-линзовых телеобъективов типа МТО необходимо вносить коррекцию в показание экспонометра в сторону передержки на 2/3 ступени. Компенсацию уменьшения светосилы объектива в случае применения светофильтров и других насадок, а также в случае выдвижения объектива при съемках с близких расстояний и макросъемках осуществляют общеизвестными способами.

Конструкция экспонометра позволяет проводить экспонометрирование через объектив съемочной камеры, непосредственно по изображению на матовом стекле. К таким фотокамерам можно отнести все павильонные модели серии «ФК», «Ракурс» и другие, в которых матовое стекло для наводки на резкость и кадрирования приставляется к кассетной части корпуса фотокамеры. При этом виде экспонометрирования определяют только один экспозиционный параметр — выдержку, поскольку фотометрируемая яркость оптического изображения на матовом стекле автоматически учитывает степень диафрагмирования и выдвижения объектива, фотометрирование реперной светлоты в изображении на матовом стекле производят, приставив входное окно экспонометра вплотную к матовому стеклу. Подготовка экспонометра к работе в этом режиме заключается в развороте кольца **11** калькулятора таким образом, чтобы против поля серой шкалы условных светлот, соответствующего реперной светлоте объекта съемки, был бы установлен специальный индекс с символом «М» (матовое стекло), а не число светочувствительности, как обычно. При таком развороте кольца **11** дополнительная шкала чисел светочувствительности сопрягается со шкалой выдержек. После уравнивания яркости световой метки с реперной яркостью на матовом стекле искомое значение выдержки считывают против числа светочувствительности используемого фотоматериала.

Технические характеристики экспонометра: угловые размеры поля зрения видоискателя — 4×5°; рабочий угол восприятия — 0,5°; интервал измеряемых яркостей (в экспозиционных числах) — от 2 до 18 EV, при 100 ГОСТ/ISO; пределы расстояний до экспонируемого объекта — от 0 до ∞ ; пределы шкалы выдержек — от 1/1000 с до 16 мин; пределы шкалы диафрагменных чисел — от 1 до 32; пределы шкал чисел светочувствительности — от 1,5 до 800 единиц ГОСТ/ISO и от 3 до 30 DIN; шкала условных светлот калькулятора — 7 ступеней; источник питания — 6 элементов РЦ-53 или 6 аккумуляторов Д 0,06; габариты — 40×90×125 мм; масса — 150 г.

Г. ТЕРЕГУЛОВ, Б. ДЕНИСОВ,
А. КУР, А. МАРКИН

Растры в фотографии



РАСТРЫ РАЗЛИЧНОЙ СТРУКТУРЫ, ПРИМЕНЯЕМЫЕ В ФОТОГРАФИИ

Растры являются одним из интересных технических средств повышения изобразительных возможностей художественной фотографии. Придя в фотографию из полиграфии, а точнее, из ее технологического звена — репродукционной фотографии, они тем не менее не получили должного распространения среди фотолюбителей, хотя именно здесь открываются широкие возможности для экспериментов, которые позволяют наиболее полно выявить разнообразные художественные эффекты в процессе фотопечати *. В отечественной фотолитературе можно встретить упоминания о возможностях растра, однако, как правило, авторы не идут далее общих рассуждений о значении растра вообще, и фотографы не располагают достаточно подробными сведениями об их возможностях и способах применения. Это одна из главных причин, на наш взгляд, почему растры не используются достаточно широко. Вторая, не менее важная причина, заключается в том, что фотограф не всегда имеет реальную возможность приобрести растры, а следовательно, и использовать их.

Что представляет собой растр? Растром называют решетку, используемую в качестве оптической системы для формирования изображения, сквозь отверстия которой пропускаются световые пучки с целью их преобразования. Впервые растр был применен более 100 лет назад для преобразования полутонового изображения в штриховое. Практическое использование растра сделало возможным воспроизведение в полиграфии полутоновых изображений способами офсетной и высокой печати. Для полиграфической промышленности это изобретение имело революционный характер. Полиграфический растр можно рассматривать как своего рода дырчатый светофильтр. Полутоновое оптическое изображение преобразуется этим растром в дискретный ряд элементарных изображений, представляющий собой площадки одинаковой яркости, но разной величины.

Растры широко применяют в фототехнике для воспроизведения пространственных, стереоскопических и цветных изображений; для создания новой измерительной техники и специальных методов исследования при помощи решеток в телевидении, в оптических приборах и кино, в звукозаписи, при высокоскоростной съемке. Читателям «СФ» известно, что растры применяются при печати художественных фотографий. Не исключено, что применение растров при фотосъемке также таит в себе широкие возможности для экспериментирования, удачных находок и даже открытий. Остановимся вкратце на разновидностях растровых структур.

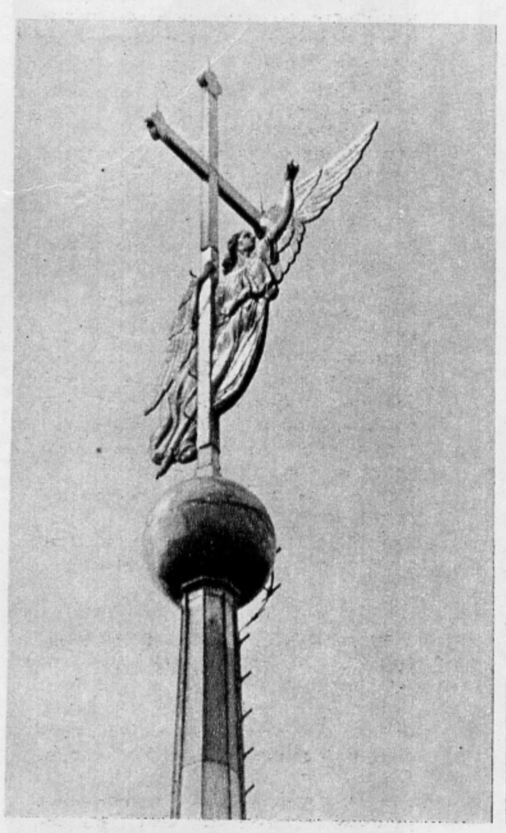


ФОТО 1. ИСХОДНЫЙ СНИМОК

ФОТО 2. СНИМОК С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЛИНЕЙЧАТОГО РАСТРА

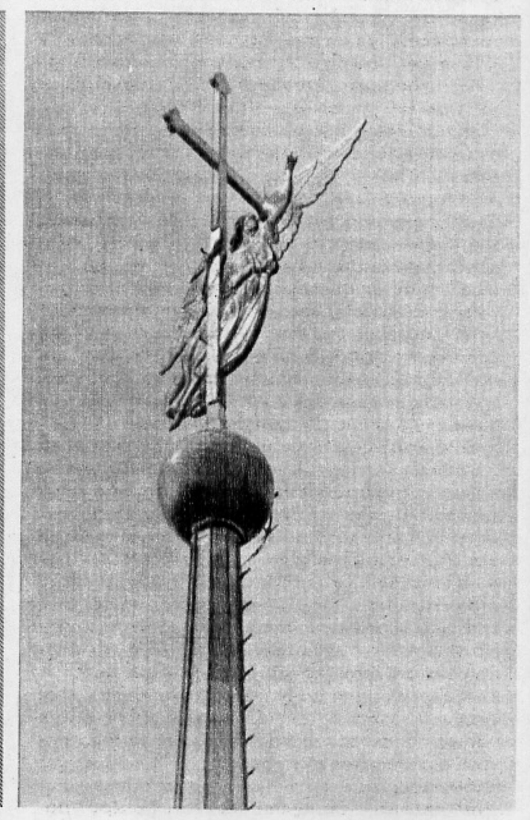


ФОТО 3. СНИМОК С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ РАСТРА, ИМИТИРУЮЩЕГО ФАКТУРУ ХОЛСТА

Растры, которые могли бы найти применение в фотографии, можно разделить на несколько групп в зависимости от их основных параметров: материала, на котором нанесена растровая структура (растр может быть стеклянным, пленочным, составным); структуры — регулярной и нерегулярной; типов элементарной ячейки растровой структуры (штриховой и полутоновой, контрастно работающей, нормальной и мягкой). Растры различают по способу применения — проекционные и контактные.

Растровая структура, состоящая из одинаковых и периодически повторяющихся элементов,— это растр с регулярной структурой. Такими элементами могут быть прямые или волнистые линии, геометрические фигуры, изображения элементарных предметов, орнаменты, символы, товарные и прочие знаки, формы цветов и листьев. Если эти элементы имеют нерегулярное расположение или они при регулярном расположении имеют разные формы и площади, то их определяют как растры с нерегулярной структурой. Такие структуры представляют, например, изображения концентрических окружностей, наждачной бумаги, сильно увеличенного засвечивания фотопленки (расположение фотокристаллов в эмульсии), марли или холста, где структура состоит из одинаковых элементов (нитей), но имеет визуально заметную разницу в толщине вдоль растра. Если элементы в растровой структуре полностью пропускают световые пучки, полностью их поглощают или отражают, то такие растровые структуры — штриховые. При частичном же пропускании света по площади элементарных ячеек растры будут полутоновыми.

Конечно, принимая решение об использовании растров, необходимо, прежде всего, определить цель и представлять конечный результат, что дает возможность выбрать разновидность растра, с которым мы будем работать. Наложение структуры растра на структуру изображения может служить для получения художественного или рекламного эффекта, лиричности, загадочности, имитации холста, снега, вьюги, создания фона, сглаживания фона, создания эффекта гравюры, цветовых эффектов...

Самый распространенный метод применения растров в фотографии — экспонирование полутонового изображения на фотобумагу или фотопленку через растровую структуру. Растр может находиться как в контакте, так и на некотором расстоянии от эмульсионного слоя. Это расстояние зависит в основном от частоты расположения элементарных ячеек растровой структуры: чем эти ячейки мельче и гуще расположены, тем это расстояние меньше. Его выбирают опытным путем, и оно находится в пределах нескольких миллиметров. Если это расстояние очень большое, то растр начинает работать как серый светофильтр. Причем увеличение этого расстояния приводит к повышению контраста растрового изображения. Это расстояние можно создавать при контактном способе печати:

---

* Практическое применение растров в фотографии было раскрыто в ряде статей «СФ»: П. Кунин «Растры в фотографии»,— «СФ», 1988, № 10; А. Кан, «Растрирование и расцвечивание слайдов»,— «СФ», 1983, № 11.

перевернуть растр так, чтобы эмульсионный слой фотобумаги соприкасался с обратной стороной растра, или располагать между растром и фотоматериалом прозрачный материал (пленку, стекло). Можно получить растровое изображение за одну экспозицию, а можно увеличить количество экспозиций и после каждой смещать растры, сохраняя полную неподвижность экспонируемого изображения относительно фотоматериала. При печати на фотоувеличителе первую экспозицию проводят через растр (фотобумага на столе увеличителя жестко закреплена), а перед второй экспозицией его смещают относительно фотобумаги, не сдвигая фотобумагу относительно негатива. При использовании линейчатого растра лучше его не сдвигать, а поворачивать таким образом, чтобы линии структуры до и после поворота образовывали угол более 30°. При равных условиях экспонирования растровые элементы будут иметь форму круга, квадрата ($\alpha=90°$) или ромба ($30°<\alpha<90°$), где α — угол поворота линейчатого растра. При неодинаковых условиях экспонирования (разное время) наблюдается сохранение линейчато-пунктирной структуры, и изображение на фотобумаге создается цепеобразными линиями. Использование нескольких экспозиций с применением растров с регулярной структурой (за исключением упомянутой линейчатой) приводит к появлению муара — периодических структур, которые возникают при наложении двух или более регулярных растров. С растрами, имеющими нерегулярные структуры, можно осуществить более двух экспозиций. Особенно эффективно это при работе на цветной фотобумаге, когда перед каждой экспозицией меняют и светофильтр. Тогда возникает эффект имитации принципа письма картины мелкими мазками без смешения красок на холсте, который использовали художники — пуантиллисты. А если экспонирование проводят и через второй контактный растр, имитирующий холст и жестко прикрепленный к фотоматериалу, тогда иллюзия пуантиллизма будет полная. При использовании двух и более растров одновременно первый работает контактно, а все остальные — проекционно, так как их структуры отделены от фотоэмульсии на толщину подложек предыдущего растра. Но если по замыслу есть необходимость при контактной печати с разными растрами каждую экспозицию проводить через один растр, то перед последующей экспозицией растр следует менять. При последовательном экспонировании все структуры растров работают одинаково и их действие зависит только от условий экспонирования (времени экспонирования, типа фильтров), а при одновременном экспонировании увеличение расстояния между растровой структурой и эмульсионным слоем ведет к уменьшению общего воздействия на фотоэмульсию, и ничем это изменить нельзя, если все растры нейтрально-серые.

Другой способ — экспонировать разные изображения (сюжеты) на одну и ту же поверхность эмульсионного слоя. Каждый сюжет экспонируют после смещения растровой структуры. Освоение этого приема советуем начинать с грубого линейчатого штрихового контактного растра, когда экспонируют два сюжета, а растр сдвигают без поворота (то есть $\alpha=0°$). Растры также можно устанавливать в контакте с негативом в негативодержателе фотоувеличителя. При таком методе использования растров нередко их структуры становятся ведущими.

Растры могут быть использованы и непосредственно при фотографировании объектов, и изготовлении первичных негативов. Но для такого применения растров требуется терпение, опыт и дополнительные устройства. Здесь очень широкое поле деятельности для фотохудожников, и именно здесь их ожидают не только прекрасные находки, но и открытия. Например муаровая фотография, названная так японскими специалистами. Она применяется при съемке малоконтрастных, плоских или слаборельефных изображений, где очень трудно на полутоне выделить малоконтрастные элементы, такие как старые монеты, барельефы, рельеф на глиняной посуде, рисунок на снегу, резьба по дереву и т. п. Метод муаровой фотографии очень близок по своей сущности к голографии, хотя результаты весьма различны. Он состоит в следующем. Освещают предмет растровой регулярной (линейчатой, сетчатой, волнистой) структурой. Растр с такой же структурой, но с частотой, соответствующей или очень близкой к масштабу уменьшения фотографируемого предмета на негативе, в фотоаппарате накладывают в контакте с фотопленкой или предварительно фотопленку



ФОТО 4. СНИМОК С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ КОРЕШКОВОГО ФОТОРАСТРА

растрируют без обработки. Проводят съемку. На несущую структуру фотопленки накладывается такая же структура, но искаженная, измененная рельефом фотографируемого предмета. Возникает муаровая картина, которая создает изображение с выявлением мельчайших рельефов, даже не имеющих на предмете ни малейшего оптического контраста. В Японии разработан фотоаппарат, где вспышка «набрасывает» изображение растровой структуры на фотографируемый предмет во время экспонирования. Так как это специальные виды съемки (в археологии, нумизматике, искусствоведении), то они не получили широкого распространения и достаточного освещения даже в научной литературе. Изготовить растры в домашних условиях возможно, но практика показывает, что все домашние средства изготовления растров не дают требуемого качества.

Для фотографов-любителей и профессионалов научно-производственный Центр (НПЦ) ВНИИ полиграфии организовал изготовление и распространение пленочных растров.

Адрес центра: 125130, Москва, А-130, Старопетровский проезд, 11а, ВНИИ полиграфии, НПЦ «Полиграфист». Тел. 153-22-16.

В. ФИЛИН, С. СТЕФАНОВ

ФОТО Л. ВЛАДИМИРОВА

В год 150-летия фотографии

Под эгидой Международного комитета по фотографической науке в Москве прошла Всесоюзная конференция «Актуальные проблемы фотографических процессов регистрации информации». В научную программу трех дней конференции были включены обзорные сообщения, отразившие основные аспекты развития черно-белых и цветных фотографических процессов; различные методы регистрации оптического изображения; фундаментальные открытия, обеспечивающие прогресс в области современной фотографии; применение фотографии в различных областях народного хозяйства, науки и техники.

Сотрудники ГОИ имени С. И. Вавилова сделали сообщение о новых электронных способах получения оптического изображения с помощью новейшей фототехники.

К. В. Вендровский рассказал о малоизвестных страницах в истории рождения фотографии, а Я. Рахманова — об основных этапах развития советской художественной фотографии. Известный фотохудожник Н. Рахманов показал широкоформатные (13×18 см) слайды, полученные с помощью зарубежной фототехники на фотопленках фирмы «Кодак». Выступившие ветераны отечественной химико-фотографической промышленности поделились воспоминаниями о своей работе.

ИМА-ПРЕСС, ФОТОРЕКЛАМЦЕНТР, ФИРМЫ «РОЛЛЕЙ» И «АГФА»

проводят семинар по рекламной и художественной фотографии в Москве в мае 1990 года. В его программе:

— выступление представителей рекламных агентств ФРГ, редакций журналов «Профифото», «Фотодизайн и техника»;

— совместные фотосъемки с ведущими западногерманскими фотографами;

— блиц-конкурс слайдов с призами фирм ФРГ.

Внимание конкурс!

Владельцы самой старой однообъективной и двухобъективной камеры «Rollei» в СССР!

Вас ждут призы фирмы «Rollei» и приглашение на семинар за счет организаторов.

Информацию о фотокамерах: модель, заводской номер, год выпуска, техническое состояние просим направлять в ИМА-пресс.

Все участники семинара обеспечиваются фотоальбомами и проспектами фирм.

Участие в семинаре платное. Заявки принимаются по адресу: 103786, Москва, ГСП К-21, Зубовский бульвар, 4, ИМА-пресс (с пометкой «Фотосеминар»). Справки по телефону 201-88-36.

Перемешивание проявляющих растворов

Вопрос о перемешивании проявляющих растворов в процессе обработки черно-белых негативных фотопленок, к сожалению, недостаточно освещается в популярной справочной литературе по фотографии. Обычно в ней указывается, что проявитель необходимо умеренно или энергично перемешивать. Такие краткие рекомендации даются, как правило, без учета типа и состава проявителей. Изучение же процессов проявления современных тонкослойных фотопленок доказывает важность перемешивания растворов для обеспечения равномерного проявления и предупреждения возникновения дефектов негативного изображения, образующихся на пленке.

Разные типы проявителей при обработке пленок требуют применения различных режимов перемешивания, которые определяются применяемой негативной пленкой и концентрацией химических веществ в проявителе. Так, например, для проявителей с нормальным содержанием метола, гидрохинона, фенидона и сульфита натрия вполне достаточно умеренное перемешивание раствора, а для сильно разбавленных — энергичное более частое перемешивание. Говоря о режиме перемешивания проявляющего раствора, подразумевают характер протекания его во времени, интенсивность и способ перемешивания.

При проявлении в простых фотобачках со спиралью чаще всего применяют один из двух способов перемешивания растворов — горизонтальный или вертикальный. В первом случае спираль с фотопленкой вращают против часовой стрелки, осуществляя горизонтальное перемешивание проявителя, во втором — спираль с пленкой извлекают (приподнимают) из бачка и вновь погружают в раствор, осуществляя тем самым вертикальное, более основательное перемешивание раствора. Иногда при проявлении используют чередование этих способов перемешивания. Возможен и другой способ — опускание спирали с фотопленкой в бачок с одновременным вращательным ее движением, как в первом варианте. При проявлении в специальном герметически закрытом фотобачке применяют способ «опрокидывания» (переворачивания) бачка вверх дном и обратно.

По характеру протекания во времени перемешивание может быть непрерывным или периодическим. В последнем случае вращение спирали или опрокидывание герметичного фотобачка осуществляется с большим или меньшим интервалом во времени — это так называемая периодичность перемешивания раствора.

По интенсивности перемешивание проявляющих растворов может быть медленным, умеренным и энергичным.

Режим перемешивания (способ перемешивания, характер его протекания во времени, темп и его интенсивность) проявителя, как и температура, влияют на продолжительность проявления фотопленки. Более энергичное и более частое перемешивание проявителя сокращает время обработки пленки в нем; менее энергичное, наоборот, увеличивает.

Получение воспроизводимых на негативной пленке результатов зависит от точного соблюдения рекомендуемого для данного проявителя режима перемешивания. Периодичность, интенсивность, число производимых вращений спирали с пленкой в обычном фотобачке отличаются от режима перемешивания в фотобачке опрокидывающего типа. Время, затрачиваемое на наполнение фотобачка с пленкой проявителем, промежуточная промывка фотопленки и заполнение бачка фиксирующим раствором, засчитывается как время проявления, так как последнее в ходе этих операций еще продолжается.

Рассмотрим оптимальные рекомендации по перемешиванию проявляющих растворов для трех основных групп проявителей.

Для проявителей с большим содержанием сульфита натрия, нормальной концентрацией проявляющих веществ и слабой щелочностью (D-76, «ОРВО-12», «Атомаль», FX-11, ID-68) достаточно умеренное периодическое перемешивание. При проявлении в проявителях этой группы в обычном бачке со спиралью рекомендуется в течение первой минуты умеренное вращение спирали с фотопленкой через каждый 10 с, в последующем — вращение спирали каждые 1—2 мин. Фирма «ОРВО» предлагает непрерывное вращение спирали в течение первых 15—20 с, затем вращение по 5 с с интервалами в 1—2 мин. Однако очень энергичное вращение спирали с фотопленкой в этих проявителях может вызвать перепроявление у краев пленки из-за более интенсивного перемешивания проявляющего раствора у перфорации по сравнению со средней частью пленки. Непрерывное горизонтальное вращение спирали в течение всего времени обработки в проявителе или полное отсутствие перемешивания нежелательны, так как могут вызвать неравномерное проявление и быть причиной появления на негативах дефектов в виде чередующихся светлых и темных полос (эффект смежных мест). При проявлении в проявителях данной группы в герметичных бачках для перемешивания раствора рекомендуется в течение первой минуты опрокидывать (переворачивать) бачок через 10 с, в дальнейшем — через каждые 1—2 мин. Наполнение герметичного бачка проявителем и смена растворов в нем предполагают наличие темного помещения. Данные режимы обработки применимы и при небольшом разбавлении проявителей этой группы, например, 1 : 1 или 1 : 2. Конечно, периодичность перемешивания проявителя может быть и несколько иной, но однажды выбранная, она должна строго выдерживаться в работе во имя получения стабильных результатов. Обычно рекомендуется разделить общее время проявления на 10. Например, если продолжительность обработки в проявителе составляет 15 мин, то, следовательно, перемешивание следует производить с интервалом 1,5 мин.

Для сильно разбавленных проявителей, приготовляемых разбавлением высококонцентрированных растворов с сильной щелочью («Родинал», FX-1 и им аналогичные), необходимо применять более основательное и частое перемешивание. Для этих рабочих растворов характерна малая концентрация проявляющих веществ и сульфита натрия. В бачке со спиралью перемешивание сильно разбавленных проявителей осуществляется путем вертикального перемещения спирали с пленкой (последнее можно сопровождать вращательным движением). Периодичность выполнения этой операции: в течение первой 1—2 мин — каждые 10 с, в дальнейшем — каждые 30 или 60 с. Этот способ перемешивания проявителя предполагает работу в темном помещении. При отсутствии такого помещения перемешивания проявителя в обычном бачке со спиралью осуществляют энергичным вращением спирали по схеме: первые 1—2 мин — через 10 с, в дальнейшем — через каждые 30 с. Для перемешивания сильно разбавленных проявляющих растворов в герметичных бачках последние опрокидывают в течение первых 1—2 мин с интервалом 10 с, в последующем — каждые 30—60 с. Другой вариант: первые 1—2 мин герметичный бачок опрокидывают через 10 с, в дальнейшем — каждую минуту бачок ставят вверх дном и оставляют в этом положении на 5 с, затем бачок переворачивают обратно и оставляют в покое на 60 с. Эту процедуру повторяют в течение всего дальнейшего времени. Однако проявители, склонные к сильному пенообразованию (например «Неофин-синий»), в бачках такого типа использовать не рекомендуется.

При проявлении фотопленки в двухрастворных проявителях рекомендуется непрерывное энергичное перемешивание растворов постоянным вращением спирали. Это объясняется достаточно непродолжительным временем проявления, когда первый раствор обеспечивает хорошее пропитывание фотоэмульсии, а второй раствор — постоянный приток щелочи к эмульсионному слою, впитавшему сравнительно небольшое количество проявляющего вещества. Герметичные бачки для этого метода проявления неудобны.

Особомелкозер н и с т ы е проявители для тонкослойных зарубежных фотоэмульсий нежелательны, поскольку они снижают светочувствительность и не дают существенного уменьшения их зернистости. При самостоятельном выборе рецепта проявляющего раствора учитываются прежде всего творческие цели фотографа. В этом случае рекомендуется сделать контрольную обработку фотоматериала для уточнения времени обработки и режима перемешивания раствора.

Б. КУЧЕРЕНКО

ФОТОТЕХНИЧЕСКИЙ КАЛЕЙДОСКОП

Отвечаем читателям

В «СФ», 1989, № 6 была опубликована статья «Универсальный проявитель». Не могли бы вы уточнить состав его, осветить подробнее приготовление сохраняющего концентрата, а также рассказать о добавлении раствора KBr.

В. ПЕТРОВ,
Горький

К сожалению, в составе проявляющего концентрата автором была допущена неточность. Его уточненный состав следующий: глицерин — 5 мл; метол — 10 г; метабисульфит калия — 15 г; гидрохинон — 25 г; фенидон — 0,5 г; вода — до 500 мл. Компоненты растворяют в последовательности, указанной в рецептуре, добавляя каждый последующий только после полного растворения предыдущего вещества. Приготовление сохраняющего концентрата в виде насыщенного раствора сульфита натрия было описано в «СФ», 1961, № 11, однако многолетний опыт работы с данным проявителем убедил нас, что для приготовления рабочего раствора вполне достаточен 10%-ный раствор сульфита натрия, который готовится заранее в достаточном количестве (50 г сульфита натрия безводного на 500 мл воды). Необходимый объем его, не превышающий 10 мл, добавляется затем в рабочий раствор проявителя в процессе его приготовления. Сохраняемость 10%-ного раствора сульфита натрия очень хорошая. Проявитель имеет слабую вуалирующую способность. Однако при работе с просроченными пленками или при «вытягивании» чувствительности пленки до максимального предела ее широты вероятность появления вуали достаточно реальна. Поэтому в этих случаях рекомендуем добавлять в рабочий раствор 1—2 мл 10%-ного раствора бромистого калия (10 г бромистого калия на 100 мл воды). Этот раствор готовят заранее и хранят в отдельной посуде, используя по мере надобности. Сохраняемость раствора также хорошая. Следует отметить, что в подборке оптимального состава рабочего раствора данного проявителя каждому фотографу предоставляется широкое поле деятельности и широкая творческая возможность в манипулировании с компонентами проявителя как в количественном, так и в температурном и временном режимах в зависимости от типа используемого фотоматериала, условий съемки и характера снимаемого объекта. В практической деятельности отмеривание компонентов проявителя производится непосредственно в бачке с налитой водой, причем оставляем неизменным только объем сохраняющего компонента (10 мл 10%-ного раствора сульфита натрия). Качество работы проявителя и продолжительность проявления пленок определяют по фотопробе.

Д. МЕЛЬНИКОВ

Неутешительный ответ

После публикации статьи А. Золкина «Фотоаппаратура на внутреннем рынке» («СФ», 1988, № 11) редакция получила многочисленные отклики наших читателей. Наиболее интересные и содержательные письма были направлены в Дом оптики для анализа и ответа на поставленные вопросы. Но Дом оптики возвратил редакции эти письма, отказавшись их прокомментировать. В полученном ответе (директор В. Зиновьев, исполнитель — инженер Н. Тужилов) сказано, что «содержание выступления т. А. Золкина и его публикация в «СФ» с руководством Дома оптики не согласовывались, а поднятые в статье вопросы в большинстве своем неадекватны содержанию направленных в наш адрес откликов. Возвращаю указанные письма. По поднятым в письмах вопросам Дом оптики и отрасль неоднократно давали информацию в журнал».

Комментарий отдела техники. Итак, мнение читателей и редакции «СФ» Дом оптики уже, по-видимому, не интересует. При сложившемся дефиците на фототехнику можно и не либеральничать с потребителями. Казалось бы, благодарить надо читателей «СФ» за «неадекватное» содержание писем. Но в том-то и дело, что, видимо, смысл своей деятельности работники аппарата понимают лишь как составление заведомо невыполнимых планов, ласкающих глаз вышестоящих начальников. А далее идет аргументированное обоснование причин их невыполнения, составление новых планов и получение нового финансирования на очередные разработки.. А потребитель, его проблемы? Вряд ли они волнуют отрасль, хотя в конце ответа традиционно отработанная за долгие годы фраза: «Предложения, пожелания и оценки, содержащиеся в этих письмах, будут доведены до руководства отрасли...» Но не затерялись ли предложения читателей «СФ» по дороге в министерство?

Судя по читательской почте «СФ», покупатель не видит существенных изменений в деятельности отрасли. Ведь конечный результат налицо — отсутствие фототехники на прилавках магазинов. Может быть, руководителей Дома оптики все же интересует мнение редакции «СФ», у которой установилась традиционная «обратная связь» с фотолюбителями? В ответе, направленном нашему читателю М. Поляку из г. Константиновки, т. Зиновьев замечает: «Ваше мнение о технической отсталости ЛОМО им. В. И. Ленина и других предприятий, сложившееся под влиянием вольного толкования корреспондентами «СФ» бесед с сотрудниками объединения, не соответствует действительности»... Далее сообщается, что в настоящее время ведутся работы по завершению разработки фотоаппарата «Алмаз-104» на ЛОМО им. В. И. Ленина (май, 1988 г.). Однако из протокола совещания в том же Доме оптики (июнь, 1989 г.) следует: «Работы по зеркальным аппаратам «Алмаз» на ЛОМО ввиду отсутствия перспектив создания работоспособной камеры на базе существующих конструкторских разработок прекратить». Итак, «вольное толкование корреспондентами «СФ» оказалось пророческим.

Объективы «Сигма»

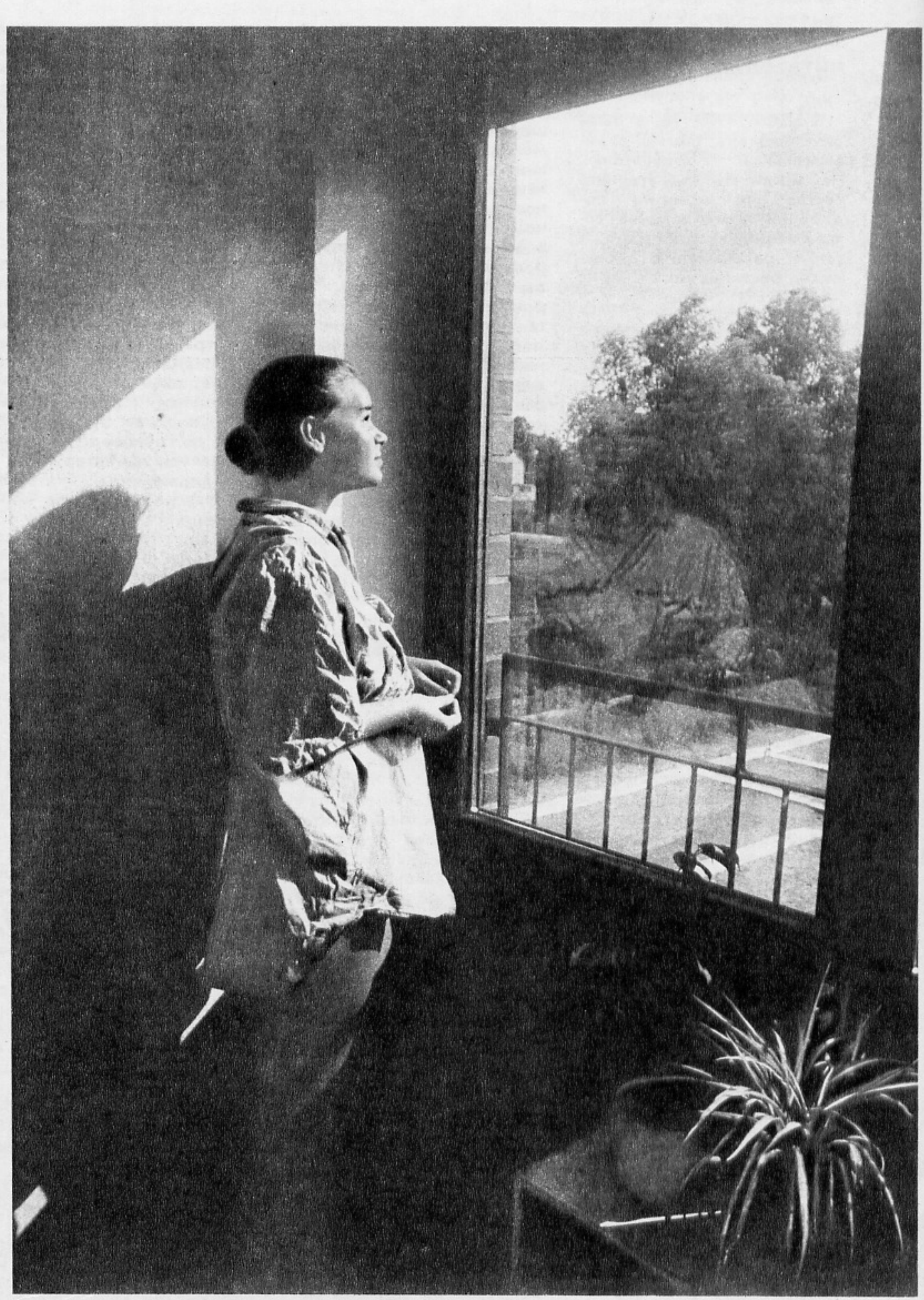
Два новых компактных объектива с переменным фокусным расстоянием для зеркальных 35-мм камер с автофокусировкой выпустила фирма «Сигма». Они имеют аббревиатуру «UC» (Ultra Compact) и предназначаются для фотоаппаратов фирм «Кэнон», «Минолта» и «Никон». Объектив «AF 3,5—4,5/28—70 UC» с пределом диафрагмирования — 1 : 22 имеет размер 63,5 мм и весит 330 г. «AF 4—5,6/70—210 UC» имеет предел фокусировки 1,22 м и предел диафрагмирования — 1 : 22. Его размер 96,2 мм при весе всего 440 г. Оба объектива имеют возможность ручной наводки на резкость. В программе фирмы «Сигма» следующие объективы для АФ камер фирм «Никон» (N), «Минолта» (M), «Олимпус» (O), «Пентакс» (P), «Яшика» (Y) и «Кэнон» (C): «AF 3,5—4,5/28—70» (M, N, O, P, Y, C); «AF 4—5,6/28—200» (M); «AF 3,5—4,5/35—70» (M, N, O, P, Y); «AF 3,5—4,5/35—135» (M, N, C); «AF 4—5,6/55—200» (C); «AF 4—5,6/70—210» (M, N, P, Y, C); апохромат «AF APO 3,5—4,5/70—210» (M, N); «AF 3,8/75—200» (M, N, O, P, Y); «AF 5,6/400» (M, N, P, Y, C); и супер телеобъектив «AF 4,5/500» (M, N, C).

Редакция получила ответ

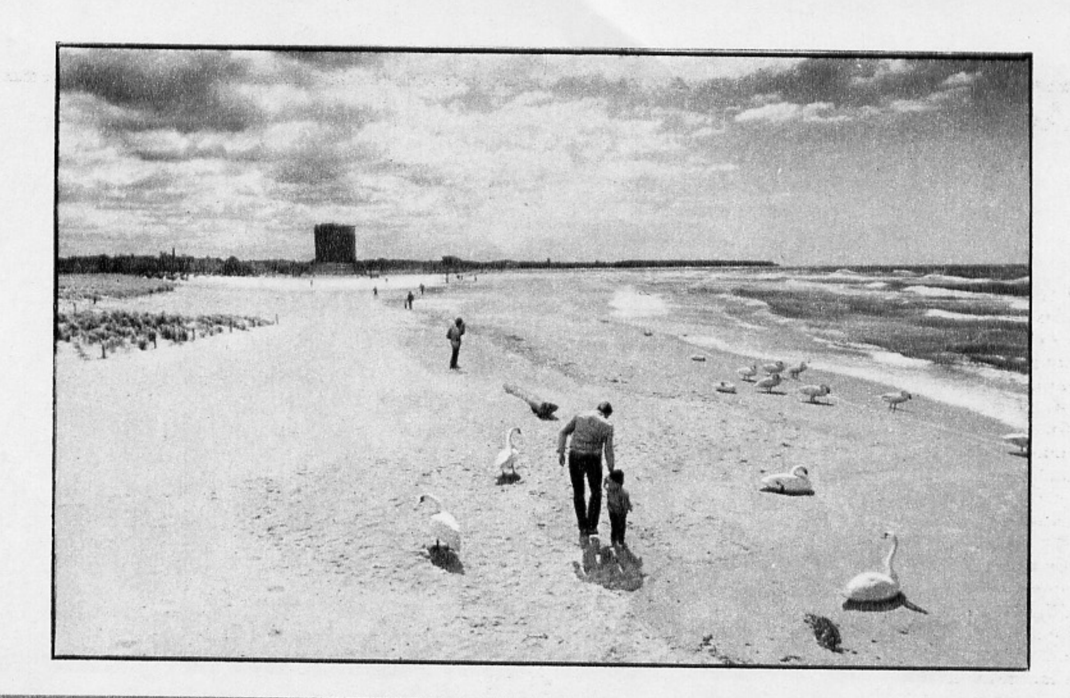
Зам. директора ВНИИТа С. Бычковский сообщил основные технические данные марганцово-цинкового элемента со щелочным электролитом МЦ-33ф. Этот элемент разработан для кинофототехники. Технические характеристики: эдс — 1,5В: конечное напряжение разряда — 0,9В; габаритные размеры — диаметр 11,6 мм, высота 5,4 мм; масса элемента — 2,2 г.; нагрузка импульсная — 30 Ом; длительность импульса 1 с с паузами между импульсами 3 с, при 40 серийных импульсах; промежуток (отдых) между сериями 10 мин; количество гарантированных импульсов при минус 5° С — 200, при плюс 20 °С — 2000, при плюс 45 °С — 720. Элемент может работать на постоянную нагрузку до 20 мА в интервале минус 10 °С с нагрузкой 5, 20 мА соответственно 8 ч и 2 ч; с 20 до 45 °С — с нагрузкой 5, 20 мА соответственно 20 и 4 ч. Емкость — 100 А · ч, сохраняемость — 12 мес., планируемая цена — 1 руб.

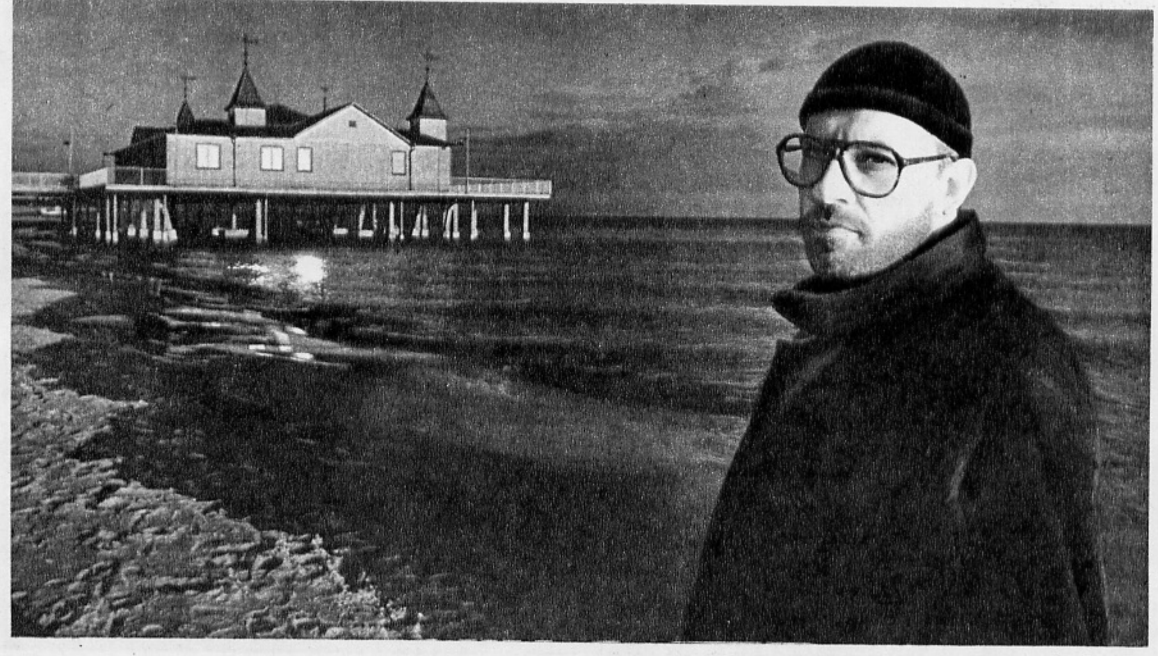
Конкурс «Ассофото»

В № 10 «СФ» за 1989 год редакция сообщила об итогах международного конкурса «Ассофото», который был организован Шосткинским производственным объединением «Свема», Казанским производственным объединением «Тасма», фотохимическим комбинатом «Фильмфабрик Вольфен» совместно с редакциями журналов «Советское фото» и «Фотография» (ГДР) под девизом «За мир и дружбу между народами». В нем приняли участие фотолюбители СССР, ГДР, Болгарии, Венгрии, Польши, Чехословакии и Румынии.
На этих страницах вы можете познакомиться с работами, получившими премии.



ФАЛЬК ВЕНЦЕЛЬ (ГДР)
ТОСКА





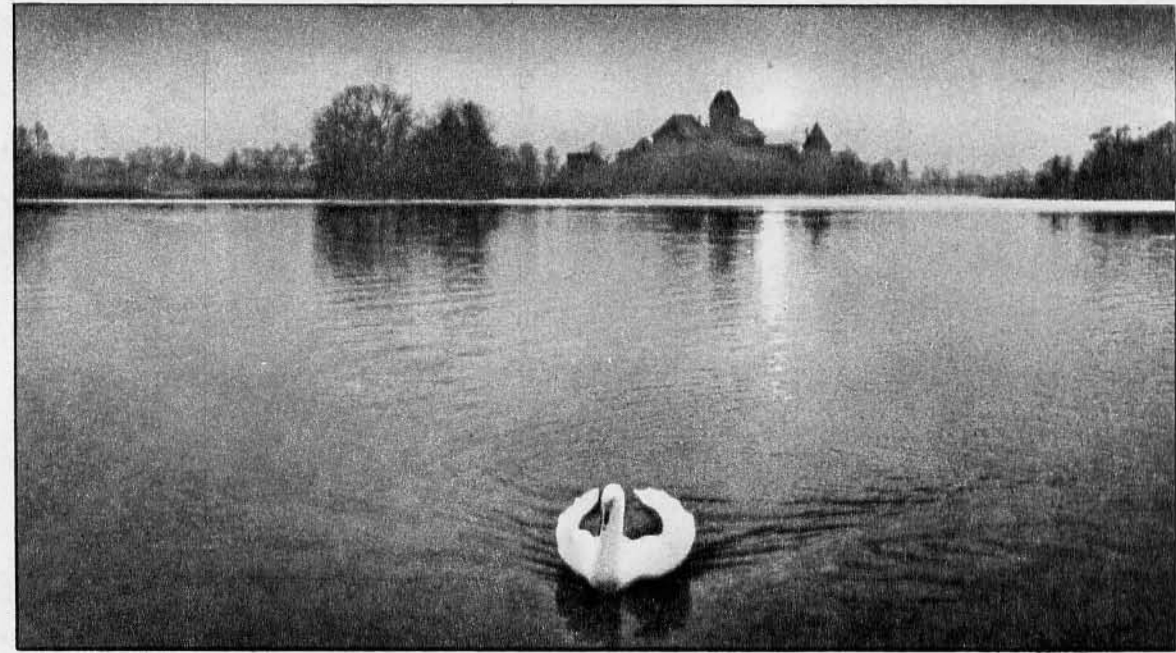


АКСЕЛЬ ШНЕППАТ (ГДР)
БЕЗ НАЗВАНИЯ

АНДРЕАС ТИТТМАНН (ГДР)
МОРСКОЙ ПРИЧАЛ

РАУЛЬ ХИНЦЕ (ГДР)
ПЕСЧАНЫЕ ГОРЫ







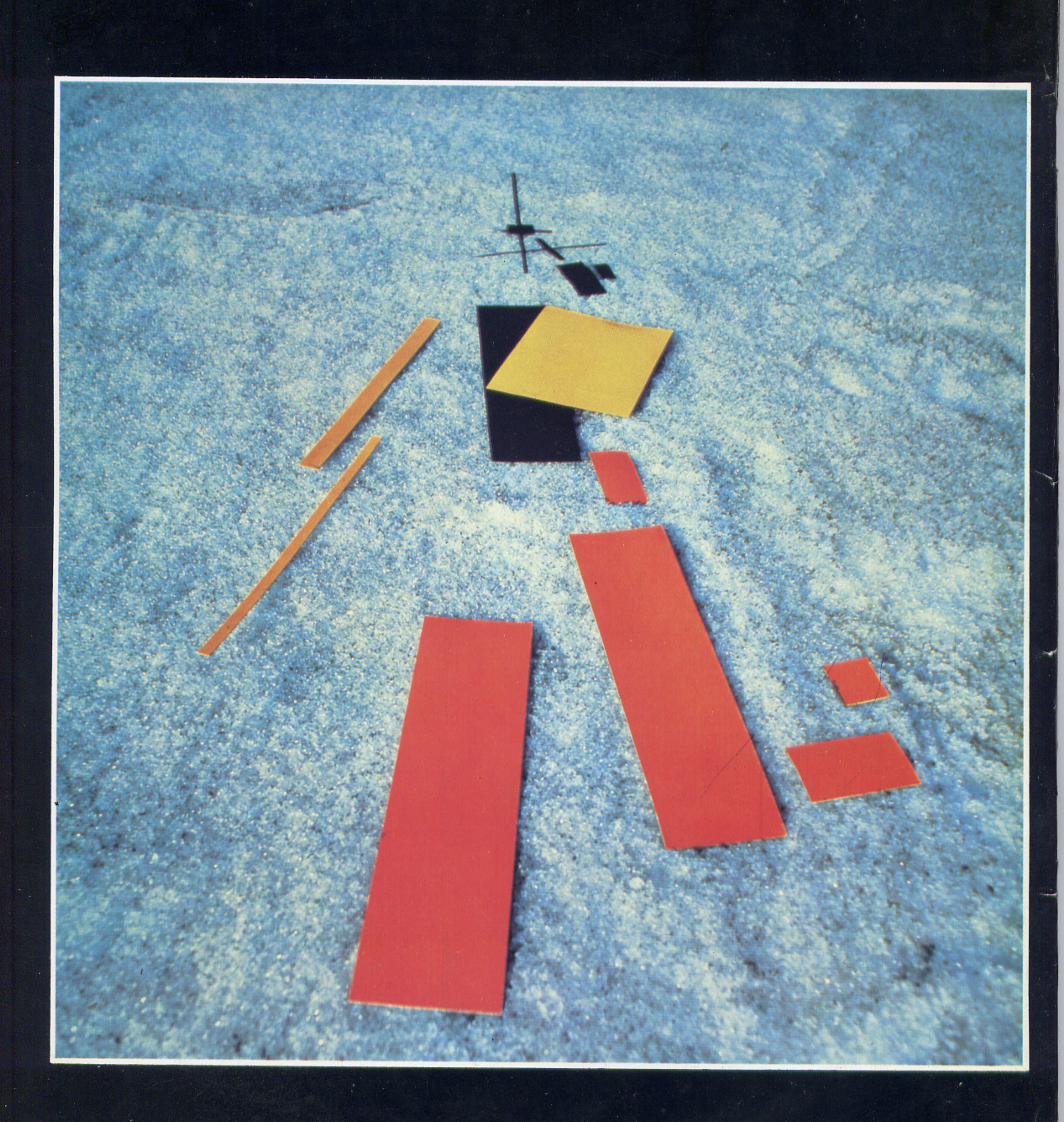
СЕРГЕЙ МАЛЬГАВКО (СССР)
СЕЛЬСКИЕ ЗАБОТЫ

СЕРГЕЙ ШИПУЛИН (СССР)
ЗАКАТ СОЛНЦА

АТТИЛА ДОМОКОШ, 14 ЛЕТ
(ВЕНГРИЯ)
БЕЗ НАЗВАНИЯ

ВИКТОР ЯКОБСОН
(МОСКВА)
ЛЕНИНГРАДСКИЕ СИЛУЭТЫ

СМОЛЕНСК



Цена 70 коп.
Индекс 70869